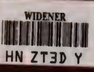
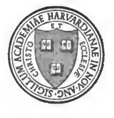

GerL
375
30

WIDENER
HN ZT3D Y

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY


SIGILLUM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV·ANG·
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS

Das Wiener Theaterleben.

Von

Adam Müller-Guttenbrunn.

Leipzig,
Otto Spamer.



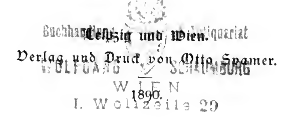
Das

Wiener Theaterleben.

Von

Adam Müller-Guttenbrunn.





Leipzig und Wien.
Verlag und Druck von Otto Spamer.
1890.

Dem Andenken

Heinrich Laube's

des größten deutschen Dramaturgen.

Inhalt.

I.

Die allgemeine Lage.

Im November 1884 habe ich meine Schrift: „Wien war eine Theaterstadt" abgeschlossen und im Januar 1885 lag sie im Druck vor. Sie hat nachhaltig gewirkt und es sind vier starke Auflagen davon notwendig geworden, aber von dem Samen, der durch sie ausgestreut wurde, ist nur wenig aufgegangen. Das Wiener Theaterleben war damals noch nicht auf seiner letzten Stufe angelangt, es sank noch immer tiefer und erst das Jahr 1887 hat den Beginn einer Rückströmung, einer Wiedererhebung angebahnt, das Jahr 1889 sie gebracht. Fünf Jahre einer ab- und aufsteigenden Entwickelung des Wiener Theaterlebens liegen also hinter uns und sie sind wohl wert, in ihren geistigen Umrissen festgehalten zu werden.

Ein ironischer norddeutscher Kritiker hat von meiner oben genannten Schrift gesagt: sie erbringe die schlagendsten Beweise dafür, daß Wien keine Theaterstadt ist; den Beweis aber, daß Wien jemals eine Theaterstadt war, bleibe sie schuldig. Der Mann hatte recht, wenn er damit eine Schwäche meiner Arbeit, er hatte unrecht, wenn er Wien treffen wollte, denn Wien war mehr als ein halbes Jahrhundert, was Berlin heute ist: die Hauptstadt des deutschen Theaters. Dies lassen wir uns nicht wegspotten! Obwohl nie die Hauptstadt des Deutschen Reiches, obwohl nie der Ausgangspunkt einer großen Geistesbewegung,

obwohl Hauptsitz der Metternichschen Bevormundungs- und Zensorenweisheit, war Wien in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts doch ein Mittelpunkt geworden für litterarisches Streben, und das süddeutsche, warmblütige Wesen seiner Bewohner trieb hier eine der schönsten Blüten deutschen Kunstlebens: das Wiener Theater. Die Musik hatte längst eine Strahlenkrone um das Haupt Vindobonas gewunden, und neben Beethoven stieg Grillparzer empor, neben diesem Ferdinand Raimund, und ihr froher Genosse war Bauernfeld. Hier haben wir drei Namen von Bühnendichtern, wie das ganze Jahrhundert keine besseren zu nennen weiß. Und hinter ihnen ragt bereits Friedrich Halm empor. Sie sind sämtlich Wiener Kinder, deutsche Dichter mit dem Herzblut Deutschösterreichs in den Adern; was sie schaffen gehört Wien, und was Wien ihnen darbietet, wird in ihnen dem deutschen Volke lebendig. Kaiser Josef legte 1776 den Grundstein zum heutigen Burgtheater, und ein begabter Wiener Dramaturg, Schreyvogel, ein Wiener Kind, führte es (von 1814—1832) endlich auf jenen Gipfel, auf welchem der große Volkskaiser dasselbe immer gerne gesehen hätte. Schreyvogel stirbt, aber Grillparzer, Bauernfeld, Friedrich Halm und Raimund wirken fort, Nestroy ersteht, an allen Ecken und Enden sprießen die volkstümlichen Talente empor und aus Deutschland gravitiert alles, was theatralisch begabt ist, nach Wien. Friedrich Hebbel erscheint hier und läßt sich nieder, Heinrich Laube tritt an die Spitze des Burgtheaters, Mosenthal entfaltet in Wien seine reiche Begabung, Franz Nissel, Otto Prechtler und zahlreiche andre deutschösterreichische Autoren wirken in Wien, wo Lenau und Anastasius Grün ihre unsterblichen Lieder gesungen. Die größten deutschen Schauspieler versammeln sich im Burgtheater und auch die Vorstadtbühnen weisen eine Fülle von darstellenden Talenten ersten Ranges auf, und ihnen erstehen Anton Langer, O. F. Berg, Karl Elmar, Friedrich Kaiser und andre Wiener Volksdramatiker. Grillparzer, der in der Zeit, da das Burgtheater

niederging, vergessen wurde, lebt neu auf mit dem Geschlecht der fünfziger Jahre und von allen anderen, die hier genannt wurden, ist nur Raimund aus dem Leben geschieden, alles wirkt und schafft und ringt und strebt, Heinrich Laube aber steht mit ausgebreiteten Armen an der Spitze des Burgtheaters und schließt alles an sein Herz, was in Wien gedeiht, was von auswärts herzuströmt. Er verzeichnet in seiner Geschichte des Burgtheaters im Jahr 1851 nicht weniger als 25 Neuheiten und 40 Neuszenierungen, und diese für uns erstaunlichen Ziffern kehren fast jedes Jahr wieder, denn der Direktor des Burgtheaters hat den Grundsatz, „jeden Monat mindestens eine Neuheit aufzuführen, die gefällt", und alles, was aus früheren Zeiten des Auferstehens wert, wieder zu erwecken.

So entfaltet sich in Wien ein Theaterleben, wie es bis dahin keine zweite deutsche Stadt aufzuweisen hatte, denn im Wettbewerb mit dem rührigen Lenker des Burgtheaters bieten auch die Vorstadtbühnen alles auf, das geistig aufgerüttelte Wiener Publikum zu fesseln. Die Stellung des Burgtheaters war zu dieser Zeit eine erdrückende im Bereiche des ganzen deutschen Bühnenlebens; von Wien aus nahmen alle bedeutenden Neuheiten ihren Siegeslauf über die Bühnen, denn wer in Deutschland ein ernsthaftes Stück schrieb, der sandte es nach Wien. Und jeder durfte darauf rechnen, hier geprüft und gefördert zu werden, denn Heinrich Laube las grundsätzlich jeden Abend ein Stück, d. h. über dreihundert im Jahr. An einem solchen Abend fand er den „Erbförster" und führte ihn auf, obwohl der Verfasser bloß ein „junger Mann in Leipzig" war, an einem solchen Abend las er eine „Klytämnestra" von einem „jungen Mann aus Berlin" und er brachte sie ebenfalls zur Darstellung. Sein Publikum war an geistige Speise gewöhnt, es verlangte Neuheiten, und er brachte sie ihm. Seine Pflege des ernsten Dramas war keine Spiegelfechterei und sein Publikum, das er sich selbst erzogen hatte, versagte ihm dabei die Heerfolge nicht. Er konnte



in einer Winterspielzeit an Neuheiten bringen: „Graf Essex" von Laube, „Iphigenie in Delphi" von Halm, „Klytämnestra" von Tempeltey, „Sophonisbe" von Hersch, „Brutus und sein Haus" von Rod. Anschütz. Daneben kam leichtere Ware wie: „Die Grille", „Die Biedermänner" und andre Stücke. Das war im Winter 1856—57. Und so ging es fort. Laube hatte immer neue Stücke, neue Schauspieler und ein dankbares Publikum. Wenn wir heute die Ausbeute eines jeden Jahres seiner Direktionsführung ansehen, erstaunen wir über dieselbe. Im Winter 1863—64 bringt er folgende deutsche Stücke neu: „Die Nibelungen"-Trilogie von Hebbel, „Andreas Hofer" von Immermann, „Narziß" von Brachvogel, „Hans Lange" von Paul Heyse, „Pitt und Fox" von Gottschall, „Gleich und Gleich" von Moritz Hartmann, „Eglantine" von Eduard Mauthner. Mit Ausnahme des letztgenannten Stückes leben diese Werke sämtlich noch heute.

Und neben der Pflege des deutschen Schrifttums nahm Laube auch Bedacht darauf, alles Bedeutende, das in Paris geschaffen wurde, im Burgtheater einzubürgern. Denn er brachte uns Augier, Dumas, Feuillet, Sardou und all die französischen Dramatiker nahe, die in Deutschland dauernd Geltung erlangt haben. Dieser lebhafte Schwung des Wiener Theaterlebens erhielt sich bis tief herauf in die siebziger Jahre. Neben dem Burgtheater erstand 1872 das Wiener Stadttheater, und der geistige Inhalt unsres Theaterlebens wurde dadurch noch erhöht. Jetzt sah man auch Dramen, die im Burgtheater nicht möglich, und für die unsre Vorstadtbühnen kein Schauplatz waren. So Wilbrandts „Graf Hammerstein", Albert Lindners „Bluthochzeit", Fitgers „Hexe", Sardous „Daniel Rochat". Laube führte in dieser Zeit auch Björnson und Ibsen in Wien ein und eine große Anzahl guter und schlechter französischer Autoren. Es herrschte ein Wettbewerb hervorragender Kräfte und Talente in Wien. Ascher (im Karltheater) wetteiferte im Lustspiel und

dem Effektstück mit der „Burg", sein Nachfolger Jauner mit dem Stadttheater, die „Komische Oper" lebte ihr kurzes Dasein, und das Theater an der Wien berauschte sich an Offenbach und Strauß. Und ein Dichter von Bedeutung wird in dieser Taumelzeit in der Vorstadt geboren: Anzengruber. Derselbe führt eine neue Epoche im Theater an der Wien herauf, verjüngt das Volksstück, bereichert es durch ganz neue, kraftvolle Gestalten. Laube gewinnt den Dichter zu einer Arbeit für das Stadttheater, Dingelstedt für das Burgtheater, es herrscht ein Wetteifer, sein Talent fruchtbar zu machen nach allen Richtungen. Und bis zu diesem Zeitpunkt ist Wien eine Theaterstadt. Zeichen des Rückganges treten schon seit 1873 auf, aber solange Heinrich Laube an der Arbeit ist, merkt man wenig davon. Da erfolgt um 1880 der Rücktritt Laubes vom Schauplatz. Eine ungeheure Lücke entstand, denn man wurde erst jetzt völlig gewahr, was im letzten Jahrzehnt geschehen war. Grillparzer, Hebbel, Halm, Mosenthal und andre waren tot, Bauernfeld war ein Greis geworden, Laube ein alter Mann. Die Volksbühne war ebenfalls von all ihren Dramatikern verlassen. Die Gallmeier starb, die Geistinger wurde ihrem Wirkungskreis entrissen, Matras verfiel in Wahnsinn und die ganze alte Garde des Burgtheaters war dahin. Für schauspielerischen Nachwuchs war in der Burg durch Laube gesorgt worden, in der Vorstadt blieb er aus, und auch Autoren wuchsen keine nach, weder in der Vorstadt, noch in der Stadt. In der ersteren waren sie durch die Operette verdrängt und erdrückt worden, im Burgtheater kümmerte sich seit 1867 niemand mehr um sie. Wir kennen keinen einzigen deutschen Dichter, der in den letzten zwanzig Jahren als unbekannter Neuling die Handschrift seines Stückes im Burgtheater eingereicht hätte und dieses wäre aufgeführt worden. Wenn es einen solchen geben sollte, dann melde er sich, denn er ist eine der größten Merkwürdigkeiten Wiens.

Dies allein schon ist ein krankhaftes Anzeichen für den

Niedergang des Wiener Theaterlebens, das mit dem Jahre 1880 bereits vollständig auf dem Sande war. Zwei Theaterbrände schädigten es in den nächsten Jahren überdies empfindlich. Die Wiener Dramatiker waren ausgestorben, die Dramaturgen desgleichen, Schauspieler gab es nur noch im Burgtheater. In Wien fallen jetzt keine Entscheidungen mehr, die Stücke, welche die Runde über die Bühne machen, nehmen nicht mehr, wie früher, von Wien ihren Ausgang. Wir besitzen bloß einen einzigen Bühnendichter — Anzengruber — doch diesen führen wir nicht auf!

Das war die Lage um 1880. Die wirtschaftliche und künstlerische Zerfahrenheit der darauf folgenden Jahre habe ich in meiner wiederholt genannten Schrift in kurzen, scharfen Strichen gekennzeichnet: Wilbrandts schwache Hände lenkten das Burgtheater, Herbecks und Jauners Erbe lastete auf der Hofoper, das Ringtheater fiel, das Stadttheater war unter Bukovics gesunken und brannte nieder, gerade als es sich durch die Neubelebung Anzengrubers wieder zu erheben im Begriffe war, die Führung der Operettenbühne des Theaters an der Wien entglitt allmählich den Händen Steiners, das Theater in der Josefstadt siechte unter Karl Costas Leitung dahin und das Karltheater war mitten in dem Abenteuer Tatartzy-Mitterwurzer. Zwei Wiener Bühnen waren verschwunden und das Theaterleben der Donaustadt, das sich seit einem Jahrhundert um seine fünf alten Schauspielhäuser dreht, war wieder zu dieser Fünfzahl zurückgekehrt. Und Mißwirtschaft überall! Im Karltheater scheitert der Pächter von Mehadia und diese altberühmte Wiener Kasperlbühne ist monatelang in Gefahr, gänzlich geschlossen zu werden. Nur um den Schein zu retten, übertragen die Eigentümer das Theater einem Sohne des alten Steiner vom Theater an der Wien, der ohne jegliches Betriebskapital das Theater übernimmt. Etwas besser gestalten sich die Verhältnisse in der Josefstadt, wo der Komiker Blasel zur Direktion gelangt.

Die vollständige Verwüstung des Wiener Erdreichs zeigt sich schlagend darin, daß im Spieljahr 1887 auf 1888 an den fünf Wiener Bühnen bloß 17 Neuheiten zur Darstellung gelangten, darunter sechs Stücke, die Wiener Gewächs waren — Operetten. Kein andres dramatisches Werk ward hier geschaffen! Selbst die Possen der Josefstadt: „Wien bleibt Wien" und „Peter Zapfl" sind nur lokalisierte Berliner Arbeiten. Und unter unsern Augen vollzieht sich die Umwandlung des Wiener Stadttheaters in ein Tingeltangel, in das Etablissement Ronacher. Wien ist zu dieser Zeit in Theaterdingen geistig bankrott. Im Jahr 1876 hatte die Wiener Zensurbehörde 478 Stücke zu erledigen, im Jahre 1886 keine fünfzig; im Jahre 1880 gab es noch 2811 Theatervorstellungen in Wien, im Jahre 1884 nur mehr 1800. Aber die Volkssängergesellschaften, deren es im Jahre 1876 bloß 30 gab, sind auf mehr als siebzig gediehen, und der Polizeibericht von 1885 weist 19000 Volksängerproduktionen aus.

Wie waren wir zu solchen Zuständen gelangt? Es ist schwer, dies in knappen Umrissen darzulegen, denn so sehr auch der Übermut, der Unverstand Einzelner an der Schaffung solcher Erscheinungen beteiligt ist, so stehen sie doch auch im Zusammenhang mit der allgemeinen, der politischen und wirtschaftlichen Lage der Stadt und des Staates. Die politischen Umwälzungen der Jahre 1866 und 1870 haben Wien geistig losgelöst von Deutschland, die allgemeine Lage des deutschen Volkes in Österreich hat den Verfall unsres Provinztheaterlebens zur Folge gehabt, sie raubte dem Wiener Theater das notwendige Hinterland, und die durch zwei Theaterbrände und andre Erscheinungen verschlimmerte Lage der Stadt Wien drückte unser Kunstleben moralisch tief darnieder. Die geistige Loslösung Wiens vom reichsdeutschen Litteraturleben vollzog sich in dem Maße, als in Berlin das Selbstbewußtsein wuchs und Spree-Athen die Hauptstadt des deutschen Reiches wurde. Und doch hätte sie vermieden werden können, wenn die Leitung des Burgtheaters in dieser

Zeit wieder ein junger Laube geführt hätte, wenn an unsren Privatbühnen Männer von Bildung an der Spitze gewesen wären. Der Verfall unsres Provinztheaterlebens aber war von Wien aus nicht hintanzuhalten.

Es war durch ein Jahrhundert ein mächtiger Kulturträger, dieses deutsche Theaterleben in den österreichischen Provinzen, es blühte ganz plötzlich auf unter der kurzen Regierung Kaiser Josefs II. und es mußte verfallen in einer Zeit, welche an den Grundfesten jenes Staates rüttelte, den Josefs große Mutter und er selbst geschaffen. Was Kaiser Josef in Wien gethan, als er die französische Schauspielertruppe entließ und das Theater „nächst der Burg“ den deutschen Komödianten einräumte, das war ein Beispiel für den ganzen Staat. Die Adels- und Bürgerkreise von Prag, die Landstände von Steiermark, Krain und Kärnten, von Oberösterreich und Salzburg förderten begeistert dieselben Ziele, überall erstanden Landständische Schauspielhäuser. In manchen Orten, so in Znaim, ward unter dem Schutze Kaiser Josefs aus einer ehemaligen Klosterkirche ein deutsches Theater gestaltet. In Ofen, Agram, Temesvar und Hermannstadt, in Wiener-Neustadt und Baden bei Wien, in Neumarkt, Preßburg, Innsbruck, Brünn, Lemberg und zahlreichen andern Provinzstädten ist die deutsche Bühne am Ausgang des vorigen Jahrhunderts zur Herrschaft gelangt, und überall hat sie der Erhaltung und Ausbreitung deutscher Gesittung die kräftigsten Dienste geleistet. Die Verluste, die wir in den letzten zwanzig Jahren an diesem überkommenen Besitzstand auf dem Gebiete des Theaters erlitten, und die uns noch bedrohen, sind unabsehbar. Wir haben Agram an die Kroaten, Ofen, Kaschau, Raab und Arad ganz, Temesvar und Preßburg zur Hälfte an die Magyaren verloren, Lemberg entrissen die Polen uns, Pilsen bedrohen die Tschechen, Laibach die Slowenen. In Neusatz und Semlin haben uns die Serben fast ganz verdrängt und in Ödenburg und Essegg führen magyarische Minderheiten einen erbitterten

Kampf gegen die deutschen Theater. Nur wandernde kleine Gesellschaften fristen ihr kümmerliches Dasein im Banat noch in Lugos, Orawitza und Lippa, ebenso in Semlin und Vukovar, und die einzige deutsche Bühne, die wir in den letzten Jahrzehnten zu gründen die Kraft hatten, ist das kleine Garnisonstheater in Sarajevo — in Neuösterreich.

Nirgends ist ein deutsches Theater in Österreich gewaltsam entstanden oder auf Kosten andrer Nationen errichtet worden, überall trieb es die Notwendigkeit aus dem frischgepflügten Kulturboden hervor; doch nirgends ist ein deutsches Theater ohne Gewaltthätigkeit beseitigt oder in ein anderssprachiges umgewandelt worden. In Ofen wurden uns das Theater in der Burg und ein großes Sommertheater gewaltsam entrissen, und alle Welt erinnert sich noch des europäischen Skandals mit dem Pester deutschen Theater, das uns nur die Fürsprache des deutschen Kaisers erhalten hat; jetzt ist es niedergebrannt und die 120000 Deutschen der ungarischen Hauptstadt werden wohl kaum mehr zu einem deutschen Theater gelangen. In Temesvar erwürgte man das deutsche Theater, das sich selbst erhielt; in Lemberg schien die deutsche Bühne auf eine Stiftung des Grafen Skarbek fest gegründet — der polnische Landtag verletzte diesen Stiftsbrief und das Theater wurde polnisch. Ähnlich verfuhr man in Pilsen. Die deutsche Muse wurde zuerst im eignen Hause so lange drangsaliert, bis sie es dem Feind überließ und sich ein neues Heim errichtete. Es behielt seine Subvention von 600 fl., aber die Deutschen mußten es dulden, daß das tschechische Theater mit 1200 fl. unterstützt, und daß die Summe jüngst auf 2000 fl. jährlich erhöht wurde. Die Bitte der Deutschen, auch ihre Bühne mit mehr als 600 fl. zu beteiligen, wurde mit einer Vergewaltigung beantwortet: Die 600 fl., so beschlossen die übermütigen Gegner, sollen künftig nicht mehr dem Deutschen Theaterverein, sondern dem jeweiligen Direktor ausbezahlt werden. Dadurch haben sie das Theater der Be-

einflussung des Deutschen Vereins entzogen und den jeweiligen deutschen Direktor in ein Abhängigkeitsverhältnis zu ihnen, den Tschechen, gebracht. Solcher und ähnlicher Streiche hat es allerorten bedurft, wo das deutsche Theater als Schildträger der deutschen Kultur hat weichen müssen.

Aber auch in den deutschen Provinzen ging das frühere rege Theaterleben verloren. Die Landstände und die Gemeinden sind knauserig geworden, sie thun fast gar nichts mehr für die Kunst und mächtige Parteien befehden das Theater überhaupt. Das gilt namentlich für Tirol, Salzburg und Oberösterreich. In Graz erschlafft das Theaterleben langsam, nur in Prag und Brünn, auf den gefährdeten Mittelpunkten, herrscht Eifer für dasselbe. Die allgemeine Lage des deutschen Theaters in Österreich ist eine so traurige, daß es ganzjährige Verträge für die darstellenden Künstler in den letzten Jahren nur an den zwei Wiener Hofbühnen und am deutschen Theater in Prag gab. Dieser wirtschaftliche Mißstand spricht laut genug und er wirkt tiefer auf unsre Litteraturverhältnisse ein, als man gewöhnlich glaubt. Ein patriotisches, großes deutsches Drama, das heute in Österreich geschrieben würde, hätte kaum ein halbes Dutzend Bühnen zur Verfügung; die „nationalen" Provinzbühnen wären ihm verschlossen, in Deutschland ist das Interesse zu gering dafür. Das lähmt jede geistige Schwungkraft. Franz Grillparzer ist nur als Altösterreicher, wie Heinrich Kleist nur als Preuße groß geworden, aber beide wären unter Verhältnissen, wie wir sie heute in Österreich haben, undenkbar. Grillparzer dichtet unter josephinischem Einfluß, mit dem Bewußtsein, daß seine Habsburgerdramen deutsche Kaiserdramen sind, Kleist wurzelt tief in dem strenggegliederten preußischen Staat, an dessen künftige Größe, an dessen nationale Sendung er glaubt. Solche Vorbedingungen fehlen heute gänzlich in Österreich und es gibt keinen deutschen Dichter mehr in unsrer Mitte, der die hohe Form des Dramas pflegt, die österreichische Historie, es kann keinen geben.

Wenn ein solcher je wieder erstünde, müßte man ihn auf Händen tragen und seinem Talent auf jede Weise die Bahn ebnen, denn er wäre ein Wunder. Und ähnlich verhält es sich mit dem Volksstück. Für ein halbes Dutzend Bühnen ein eigengeartes österreichisches Stück zu schreiben, dazu gehört eine Selbstverleugnung, die man von unsern praktischen Bühnenschriftstellern nicht verlangen darf. Nur ein Genie wie Anzengruber setzte sich darüber hinaus, nur ein Weltdichter wie er konnte sich diesen Luxus gestatten. Er ist auch hart genug dafür gestraft worden, selbst in seiner Vaterstadt Wien. Seine Wiener Weihnachtskomödie „Heimg'funden" ist in Berlin, wo sie nicht lebendig zu erhalten ist, früher aufgeführt worden als in Wien, und seine Tragödie des Altwienertums, das Volksschauspiel „Das vierte Gebot", erntet jetzt ebenfalls in der deutschen Reichshauptstadt Ehren, die ihm in Wien nie zu teil geworden. Und doch kann man das Stück in Berlin nicht ganz verstehen. Man hat bloß mehr Achtung vor dem großen Namen Anzengruber als in Wien.

Nebst der staatlichen und geistigen Loslösung Wiens von Deutschland und dem Verfall des deutschen Theaterlebens in den österreichischen Provinzen gibt es wohl auch Vorbedingungen für den Niedergang des Wiener Theaters, die in Wien selbst entstanden und nur aus der Entwickelung unsrer Stadt erklärt werden können. Das Wachstum der Kaiserstadt an der Donau ist nicht ohne günstigen Einfluß auf das Wiener Theaterleben geblieben, aber dauernd ist es in demselben nicht zur Geltung gekommen. Die Kraft, etwas zu schaffen, war wiederholt vorhanden, die Kraft der Erhaltung aber fehlt dem Wienertum. Das Treumann-Theater wurde ein Raub der Flammen — und das Hotel Metropole steht heute auf jener Stätte; das Ringtheater brannte nieder — und ein Sühnhaus ragt an seiner Stelle; das Stadttheater wurde ebenfalls vom Feuer verzehrt — ein Tingel-Tangel erstand aus den Ruinen. Nichts hat sich erhalten, was die Neuzeit geschaffen, nur das Historische aus der

Zeit Kaiser Josefs blieb aufrecht und das jüngste der Wiener Theater, dasjenige in der Josefstadt, zählt 102 Jahre. Welcher Zukunft das allerjüngste, das seit einigen Monaten bestehende Deutsche Volkstheater entgegen geht, ist nach solchen Erfahrungen sehr ungewiß.

Zu den größten Anziehungskräften, zu den leuchtendsten und reizvollsten Eigentümlichkeiten Wiens zählte Jahrzehnte hindurch sein buntes prächtiges Theaterleben. Daßelbe hat sich entwickelt ohne Förderung vom Staate, ohne daß die Gemeinde jemals etwas dafür gethan hätte. Der Magistrat von Wien erbaute im Jahre 1709 das erste Wiener Theater, dasjenige am Kärntnerthor, für „italienische Operisten." Das war allerdings eine That, aber sie blieb die einzige. Das Theaterleben der Kaiserstadt begann mit ihr, aber es war in seiner großen Entwickelung keine Schöpfung öffentlicher Faktoren. Der Wiener Frohmut, die vielseitige Begabung des süddeutschen Volksstammes, die durch die Kreuzung mit slawischem und romanischem Blute in Wien ihr eigenartigstes Gepräge erhielt, kam demselben außerordentlich zu statten. Regierung und Gemeinde hatten sich daran gewöhnt, diese zufällige künstlerische Blüte als ein Selbstverständliches zu betrachten, und da dieselbe sie gar nichts kostete, blieb man ihr stets wohlgesinnt. Welcher Art dieses scheinbare Wohlwollen war, das brachte die Zeit der Not ans Licht. Schlag auf Schlag traf diese schöne Welt des Scheins, doch niemand reichte der Versinkenden die Hand und stützte sie: was durch sich selbst geworden war, das, so glaubte man, müßte sich auch selbst erhalten oder durch sich selbst wieder aufrichten können, wenn es gestürzt wäre. Wenn ein Dorf abbrennt, kommen Staat und Gesellschaft ihm zu Hilfe, auf jede Weise erleichtert man ihm den Wiederaufbau seiner Hütten; wenn die Kunst abbrennt, bindet man sie durch strenge Polizeiverordnungen. Nicht Hilfe wird ihr im Unglück, sondern Strafe für ihre angebliche Leichtfertigkeit. Die Bedingungen, unter denen sie in guter Zeit gedieh,

werden ihr in schlechter Zeit geraubt und damit glaubt man weiß Gott welche sittliche That vollführt zu haben. So drangsalierte man das Wiener Stadttheater, das sich aus seiner Asche wieder erheben wollte, zu Tode und förderte auf jede Weise das Erstehen eines zweifelhaften Vergnügungs-Unternehmens an derselben Stelle. Die Kraft zur Erhaltung des Guten fehlte und es bedurfte der ganzen, darob aufgespeicherten Entrüstung, es war eine große volkstümliche Bewegung notwendig, um Ersatz für das Verlorene zu erhalten. Die Kräfte, die einer ganz neuen Sache hätten dienen können, sie mußten wieder einmal, wie so oft, für etwas aufgebraucht werden, das wir schon besessen, aber nicht zu erhalten vermocht hatten.

Wenn wir nun von der Erörterung dieser allgemeinen Gesichtspunkte zur Betrachtung der einzelnen Erscheinungen übergehen, so müssen wir die Hoftheater von den Wiener Vorstadtbühnen sondern. Sie haben gerade in dieser Zeit gar nichts miteinander gemein, eine tiefe Kluft gähnt zwischen unsern Privatbühnen und der Hofoper, dem Burgtheater! Wer die letztgenannten beiden Anstalten kennt, der muß sie bewundern in ihrer großartigen Gliederung, in ihrem Reichtum an Talenten ersten Ranges, er muß sie lieben. Und nur wer sie liebt, hat das Recht, ein strenges Wort über sie zu sprechen, nur wer ihre Bedeutung für die deutsche Kunst ganz erfaßt hat, darf sie loben. Und er wird das letztere am bescheidensten thun, wenn er sie nicht mit den andern Wiener Bühnen in einem Atem nennt.

II.

Das alte Burgtheater.

Ein bedeutsames Ereignis in der Geschichte der berühmtesten deutschen Schaubühne hat sich am 14. Oktober 1888 vollzogen, die Seele des Burgtheaters hat einen neuen Körper erhalten. Mehr als 112 Jahre hauste das deutsche Schauspiel in Wien in dem öden Zweckbau, der als ein störendes Anhängsel in den großartigen, von Fischer von Erlach entworfenen Plan der Wiener Hofburg eingefügt wurde, ohne dem Monumentalbau angegliedert werden zu können. Aber man weiß, daß die deutsche Kunst sich wohl befand auf dieser Stätte und daß in dem engen Haus stets ein künstlerisches Weltbild wiedergespiegelt wurde. Den größten Gewinn zog aus diesen engen Verhältnissen die deutsche Schauspielkunst. Sie entledigte sich in diesem Raume, der die Zuschauer und die Darsteller in einen intimen Verkehr miteinander setzte, ihrer gröbsten Fehler und wurde natürlich. Große Häuser vergröbern die Darstellungsmittel, kleine verfeinern sie, und wir wissen heute noch nicht, ob das neue Burgtheater nicht eine Umwälzung in der Schule der ersten deutschen Bühne im Gefolge haben wird. Sicherlich beginnt ein neuer Abschnitt der Wiener Theatergeschichte mit diesem neuen Hause und es wäre heute vielleicht so manchem Leser willkommen, die Entwicklungsgeschichte des alten Burgtheaters auf wenigen gedruckten Blättern gekennzeichnet zu sehen. Dies soll hier unternommen werden.

Die deutsche Kunst hat sich in Wien aus wälschen Anfängen entwickelt, und sie hatte Jahrzehnte einen harten Kampf ums Dasein zu führen. Das erste bürgerliche Theater, das in Wien (1709) gebaut wurde, ward, wie schon früher gesagt wurde, von der Gemeinde für die italienischen Komödianten und „Operisten" aufgerichtet; das erste höfische Theater aber wurde von der französischen Komödie beherrscht. Es war dies das spätere Burgtheater. Als ein „Ballhaus nächst der Burg" ist der schon gekennzeichnete Anbau der Hofburg entstanden, als ein „Theater nächst der Burg" ist er berühmt geworden. Stranitzky und Prehauser führten in Wien zuerst den Kampf gegen den wälschen Hanswurst und vollzogen seine allmähliche innere und äußere Umwandlung in einen deutschen. Josef Sonnenfels aber und sein Kreis führten einen erbitterten Krieg auch gegen den deutschen Hanswurst, gegen die Stegreifkomödie, die in Kurz-Bernardon ihren genialsten und zugleich zuchtlosesten Vertreter fand. Und Sonnenfels, der „Wiener Lessing", setzte die Zensurierung der Stegreifkomödie durch; Maria Theresia ernannte ihn selbst, den Kritiker, zum Zensor, und er erwirkte später das Verbot der Stegreifstücke. Auf solche Art wurde zuerst der Mischkomödie, in welcher nur noch der Komiker improvisieren durfte, dann der regelmäßigen Komödie in Wien der Weg gebahnt, und Prehauser und alle besseren Mitglieder seines Theaters fanden bald eine große Freude an dem früher so verachteten „auswendig gelernten" Schauspiel. Von jetzt an (zum Beginn der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts) gedieh die deutsche Bühne sichtbar, und sie konnte Beachtung neben dem französischen Schauspiel fordern. Vorläufig aber fand sie dieselbe nur beim Volke und einigen patriotischen Männern der Litteratur und der Wissenschaft. Der Adel und der Hof begünstigten ausschließlich die französische Komödie. Es war schon ein gewaltiger Schritt nach vorwärts, als die deutschen Schauspieler, die von dem Privattheater des Stranitzky

in der Teinfaltstraße langsam in das vom Magistrat erbaute Kärntnerthor-Theater emporgerückt waren, wo sie zuerst die gescheiterte wälsche Gesellschaft des Ristori ersetzten, dann mit einer neuen italienischen Truppe „alternierten", es war ein gewaltiger Schritt nach vorwärts, als diese mißachteten deutschen Schauspieler dahin gelangten, neben den Franzosen, d. h. abwechselnd mit ihnen, im „Theater nächst der Burg" zu spielen. Dies wurde durch einen Brand herbeigeführt, welcher das alte Kärntnerthor-Theater vernichtete. Jetzt also (1761) saß die deutsche Kunst neben der französischen im Theater des Hofes und des Adels, und es galt, sich da nicht nur zu behaupten, sondern aus dem günstigen Zufall einen bleibenden Zustand zu machen. Die deutschen Schauspieler lernten und strebten mit heiligem Eifer. Sie gingen in die Schule ihrer unstreitig überlegenen Gegner, mit denen sie jetzt immer verglichen wurden, deren Stammpublikum sich manchmal sogar herabließ, ihre Vorstellungen zu besuchen, und diese Schule und diese Kritik kamen ihnen im Laufe von zehn Jahren so sehr zu statten, daß Kaiser Josef einen Gewaltstreich gegen den Geschmack seiner Zeit und seiner vornehmen Gesellschaft wagen konnte. Er entließ die französischen Komödianten, nannte das Theater nächst der Burg von 1776 ab „Hof- und Nationaltheater" und erhob die deutschen Schauspieler zu Alleinherrschern in demselben.

Das war eine folgenreiche That, denn alsbald geschah allerorten dasselbe. Josef II., der sich über diese Umwälzung mit Lessing beraten hatte, that aber noch mehr für die deutsche Kunst in Wien. Er machte die deutschen Schauspieler gesellschaftsfähig, er brachte sie so in die Mode, daß die adlige Gesellschaft sich beeiferte, die Erziehung der Künstler durch persönlichen Umgang zu fördern, sie Anstand und vornehme Sitte zu lehren. Außerordentlichen Anteil nahm der Kaiser an der inneren Gliederung seiner Bühne, und er selbst förderte die Anstellung bedeutender Künstler und bahnte Beziehungen an zum gesamten

deutschen Theaterwesen. Er sandte einen klugen Schauspieler, Namens J. H. F. Müller auf Reisen und ließ sich über alle lebenden deutschen Künstler von Ruf Bericht erstatten. Dieser Abgesandte gewann in Hamburg Brockmann für Wien und er lud Schröder und seine Frau zu einem Gastspiele ein. Auch in Mannheim, München und anderen Theaterstädten wurden neue Kräfte gewonnen, und es versammelte sich allmählich eine ausgewählte Künstlerschar im Hof- und Nationaltheater zu Wien. Der Kaiser hatte seiner Bühne eine republikanische Verfassung gegeben, welche die Eigentümlichkeit aufwies, daß sie kein künstlerisches Oberhaupt für den Theaterstaat festsetzte, sondern einen regierenden „Ausschuß", welcher zwar dem Oberstkämmerer unterstand, aber in allen inneren Fragen ganz unabhängig war. Dieser „Ausschuß" wurde zum größten Hemmschuh für die Entwickelung des Theaters. Die Mitglieder desselben verstanden das Ränkespinnen meisterhaft, und sie behelligten den Kaiser so nachdrücklich und in so zudringlicher Weise mit ihren Läppereien und ihrem nichtigen Kulissengezänke, sie wachten so eifersüchtig darüber, daß er nicht einen von ihnen mehr als den andern begünstige, daß sie ihm fast die Freude an seinem Werke vollständig vergällt hätten. Schröder und seine Frau waren nach einem Gastspiel, das ungeheures Aufsehen erregte, für das Nationaltheater gewonnen worden. Aber der bedeutendste Schauspieler seiner Zeit vermochte es nur vier Jahre in Wien auszuhalten, der Ausschuß intrigierte ihn hinaus. Dieser Ausschuß — dessen Mitglieder fast sämtlich Stücke schrieben und die in Schröder als Schauspieler und als Dramatiker nichts andres als einen gefährlichen Nebenbuhler sahen — war mächtiger als der Wunsch Maria Theresias und der ihres großen Sohnes, denn beide wollten, daß Schröder bleibe. Freilich, das erlösende Wort fanden sie beide nicht. Schröder war nicht in den Ausschuß eingetreten. Er wollte sich als Künstler, als Mensch und als Dramatiker die Freiheit bewahren und er hoffte vielleicht

im stillen auf das, was ihm gebührt hätte: auf die leitende Stellung im Wiener Hof- und Nationaltheater. Sie ist ihm nicht geworden, und er kehrte nach Hamburg zurück, um sein eigner Direktor und Dramaturg zu werden.

Hätte Kaiser Josef sich doch damals zu einem zweiten Gewaltstreich in der Sache seines Theaters hinreißen lassen! Hätte er doch Schröder zum Haupte jenes Ausschusses von Schauspielern und Dramenschmieden gemacht! Es geschah nicht, und auch die Verhandlungen, die kurze Zeit mit Lessing gepflogen wurden, führten zu keinem Ziel, sie sind aus noch nicht ganz aufgehellten Gründen fallen gelassen worden. Und so blieb eine Lieblingsschöpfung des Kaisers, die eine deutsche That genannt werden durfte, unfertig. Es mangelte dem Wiener Hof- und Nationaltheater vierzig Jahre hindurch an einer einheitlichen geistigen Führung. Denn daß neun Jahre nach Schröders Abgang der Ausschuß gestürzt und Brockmann sein „Dirigent" wurde, daß der Dichter und Kritiker Alxinger später Dramaturg, daß A. v. Kotzebue für ein Jahr „Sekretär" wurde, das alles zählt nicht, es blieb unfruchtbar. Als eine lichtvolle Gestalt taucht für ganz kurze Zeit der Name des Dichterjünglings Theodor Körner als der eines angestellten Theaterdichters im Personalstand des Theaters auf, doch auch er verschwindet wieder, und im Jahre 1814 fällt plötzlich auch der Titel „Hof- und Nationaltheater". Die Bühne heißt wieder: „Theater nächst der Burg", und aus dieser Benennung entsteht allmählich das Wort Burgtheater. In demselben Jahre aber widerfährt dem Theater großes Heil: Joseph Schreyvogel tritt als Dramaturg, als litterarischer „Sekretär", in seine Dienste, d. h. an die Spitze des Burgtheaters.

An geistiger Führung, an einem mit Machtbefugnissen ausgerüsteten thatkräftigen Direktor hatte es diesem Theater bis dahin gefehlt, und dieser Mangel machte sich besonders fühlbar in der Verflachung des Spielplanes. Der litterarische Besitzstand

des Burgtheaters setzte sich aus Nichtigkeiten, zum großen Teil aus den Komödiantenstücken des Ausschusses zusammen. Entwickelt hatte sich in dem Hause nur eine gute Überlieferung der Schauspielkunst. Sie war ursprünglich durch das französische Beispiel und später durch Schröders großes Muster in der glücklichsten Weise befruchtet worden. Schröders schlichte Art, zu charakterisieren, seine natürliche Sprechweise und die vornehme Ungezwungenheit seines Wesens hatten zu großen Eindruck auf das gesunde Wiener Publikum gemacht, als daß sie hätten unfruchtbar bleiben können. Schröder selbst war der Clique gefährlich, sein Muster aber förderte sie. Und so wurde Schröder, als er nicht mehr zugegen war, der geistige Beherrscher des Burgtheaters, der Vater der Schauspielerschule desselben. Und nun kam Schreyvogel, der Schröders Grundsätze der Darstellung zu den seinen gemacht hatte, der den guten Schauspielern des Burgtheaters auch würdige Aufgaben zuwies. Von seinen zahlreichen genialen Bearbeitungen aus dem Schatze der Weltlitteratur, die er unter seinem Schriftstellernamen West dem Burgtheater zuführte und die sich für alle Zeiten auf dem deutschen Theater behaupten werden, seien hier nur „Donna Diana" von Moreto und Calderons „Leben ein Traum" genannt. Auch von Shakespeare wurde manches Werk durch ihn dauernd gewonnen. Ebenso glücklich wie im Bearbeiten war er im Entdecken von schauspielerischen und dichterischen Talenten. Er versammelte während seiner achtzehnjährigen Wirksamkeit folgende schauspielerische Namen ersten Ranges um sich: Löwe, Fichtner, Anschütz, Costenoble, Wilhelmi, Korn, und die Frauen Sophie Schröder, Sophie Müller und Julie Löwe. Um sie gruppierten sich in reicher Fülle Talente zweiten und dritten Ranges, und Schreyvogel erzielte mit diesem Gesamtkörper ein bis dahin in Deutschland unerreicht gewesenes Zusammenspiel, namentlich im modernen Schau- und Lustspiel. In Wien gedieh von jeher die Kunst der mittleren Breitegrade, und der Ruhm

des Burgtheaters als erste deutsche Bühne fußt wohl auf der Meisterschaft, mit welcher hier stets das moderne, das bürgerliche Schau- und Lustspiel dargestellt wurde. Von dichterischen Talenten, welche Schreyvogel der Bühne zuführte, sei hier nur das größte genannt: Franz Grillparzer. Es ist selbstverständlich ganz unmöglich, Schreyvogels ganze Bedeutung als Direktor, Dramaturg, Bearbeiter und Talententdecker hier darzulegen. Man darf daher darauf hinweisen, daß Heinrich Laube, der bedeutendste Nachfolger Schreyvogels, das Lob des letzteren ohne Ende singt. Er thut dies in seiner Geschichte des Burgtheaters, in seiner Lebensgeschichte Franz Grillparzers und an anderen Orten. „Schreyvogel", sagt er, „war ein moderner Dramaturg mit litterarischem Geschmack, mit Kenntnis der Szene und der schauspielerischen Kunst und endlich mit derjenigen Energie, welche zur Führung eines Theaters unentbehrlich ist." Mit solcher Veranlagung war es ihm vergönnt, eine neue Gliederung des Burgtheaters vorzunehmen, seinen litterarischen Besitzstand und seine schauspielerischen Kräfte zu mehren und in allem wesentlichen jene Grundlagen zu schaffen, auf denen die erste deutsche Bühne noch heute so sicher ruht. Auch wirtschaftlich gedieh das Theater unter Schreyvogels Leitung. Und wie wurde diesem außerordentlichen Manne gelohnt? Nach achtzehnjähriger rastloser Thätigkeit geriet er einmal in einen Konflikt mit dem Oberstkämmerer Grafen Czernin, und dieser entließ den Führer und Lenker des Hauses, wie man einen störrigen Bedienten entläßt. Dabei lief es sogar nicht ohne Roheiten gegen ihn ab, und Schreyvogel wurde durch diesen Undank so tief getroffen, daß er seinen Sturz nur kurze Zeit überlebte. Wie wenig Graf Czernin die Bedeutung Schreyvogels und das, was er gethan, zu würdigen verstand, erhellt am besten aus dem Umstande, daß er ihm einen gar nicht ernst zu nehmenden Nachfolger gab, den Herrn von Deinhardstein.

Deinhardstein war ein litterarisch dilettierender Lebemann,

„ein behaglicher Kumpan, voller Schnurren und Späße, ohne genügende Bildung und ohne irgend einen inneren Halt.“ So kennzeichnet Laube, der das Burgtheater im Jahre 1833 zuerst kennen und lieben lernte, den Mann, der von 1832 bis 1840 die deutsche Bühne zu leiten hatte, die man damals schon die erste nannte. *) Wir finden diese Kennzeichnung allzu schonend und die Denkwürdigkeiten des Schauspielers und Regisseurs Costenoble, die erst kürzlich bekannt geworden sind, bestätigen unsre Ansicht. Übrigens hat der Biedermann Costenoble, wie seine eignen Denkwürdigkeiten bezeugen, nicht wenig beigetragen zur Untergrabung der Stellung Schreyvogels, und jetzt folgte der achtzehnjährigen, streng litterarisch-dramaturgischen Arbeit ganz einfach ein achtjähriger Fastnachtsscherz. Das Beste an dem Direktor Deinhardstein war, daß er soviel Einsicht besaß, die Schauspieler allein regieren zu lassen. Er selbst war ein nicht unbegabter, aber frivoler Mensch ohne Pflichtgefühl, er lag tief in den Banden des Wuchers, und wie er seine eigne Wirtschaft geführt, so führte er die des Burgtheaters. Er mußte eines Tages rasch beseitigt werden, sollte der Verfall des Theaters nicht ein unaufhaltsamer werden. Daß Deinhardstein

*) Heinrich Laubes erste Berührung mit dem Burgtheater hatte begeisterte Berichte desselben an die „Elegante Welt“ zur Folge. In einem derselben schreibt er: „Es ist gar nicht zu leugnen, daß ein Schauspiel an der Burg, in welchem der klassisch feine Korn, der weiche, alles gewinnende Löwe, die überaus liebliche, einfache Peche, die kecke, muntere Karoline Müller, der gewandte, liebenswürdige Fichtner, der auf das feinste maßhaltende Herzfeld, der Gediegene, geschlossen darstellende Wilhelmi und Laroche, der kaustisch ruhige Costenoble zusammenspielen, der größte Genuß ist, welchen man dieser Art in Deutschland haben kann. Ton, Färbung, alles ist in den Grenzen der wohlthuendsten Kunst, alles verhält sich harmonisch zum Ganzen, zum Stück, auf der Bühne ist nichts, was daran erinnern könnte: unten sitzen Leute, die zusehen und klatschen wollen. Jede Individualität schmiegt sich der Rolle, niemand tritt ungebührlich hervor, die Schauspieler werden nirgends Hauptsache, das Stück nur tritt als ganze, geschlossene Gestalt hervor.“ Das galt noch ein Jahr nach Schreyvogels Rücktritt.

in acht Jahren nicht zerstören konnte, was Schreyvogel in achtzehn Jahren aufgebaut, ist selbstverständlich. Auch war gerade der Zeitabschnitt, den seine Leitung ausfüllte, fruchtbar an Talenten: Friedrich Halm und Eduard Bauernfeld waren erstanden, und an Schauspielern waren Laroche, Amalie Haizinger, Christine Enghaus (später Frau Hebbel), Julie Gley (später Frau Rettich) und andre hinzugekommen. Das Zusammenspiel im Konversationslustspiel stand in hoher Blüte, aber die Tragödie verfiel, und der Gesichtskreis des Burgtheaters wurde immer enger. Nur was die Schauspieler noch einiger guter Rollen halber halten wollten, blieb von den früheren Errungenschaften übrig. Deinhardstein hatte dafür kein Gefühl. Er selbst übersetzte aus dem Französischen und schrieb unter dem Namen „Dr. Römer" einige Originalstücke für das Burgtheater; im übrigen lebte er als Direktor vom Zufall. Daß er sich an Goethes „Faust" vergriff, ist bekannt. Aber die Zeitgenossen Goethes, die damals noch lebten, ließen sich das Gedicht in der Deinhardsteinschen „Bearbeitung" gefallen. Von den Stücken des „Dr. Römer" haben „Hans Sachs" und das Lustspiel „Ein Fürst" sich längere Zeit auf den deutschen Bühnen behauptet.

Nachdem Deinhardstein abgewirtschaftet hatte, empfand man bei Hofe das dringende Bedürfnis nach strenger Ordnung in den Verhältnissen des Burgtheaters. Und man ernannte einen ehemaligen Lottogefällsbeamten, Herrn von Holbein, zum Verwalter und Lenker des Hauses. Der führte denn auch eine geordnete Verwaltung ein, und er herrschte von 1840 bis 1849 als gut geschulter Büreaukrat auf der ersten deutschen Bühne. Aber das Burgtheater verfiel dennoch. Es geriet in einen tiefen Widerspruch mit der aufgeregten Zeit, welche die Revolution im Schoße trug, denn die Metternichsche Zensur legte ihre eiserne Hand auf das Theater. Holbein war der Leitung des Burgtheaters in solcher Zeit ganz und gar nicht gewachsen, und er hatte an dem Grafen Moritz Dietrichstein über-

dies einen Vorgesetzten, der lähmend in alles eingriff, was geschehen sollte. So kam es, daß das Interesse des Wiener Publikums für seine stolze Bühne immer mehr erlosch. Die Zeitstücke, die man sehen wollte, durften nicht aufgeführt werden, und selbst die, welche man im Theater allzu lebhaft beklatschte, wurden verboten. Das Mißtrauen lauerte in allen Schlupfwinkeln, und es glückte nur ab und zu dem feinen Witz Bauernfelds, die plumpen Zensoren zu täuschen. Dieser Lustspieldichter war der einzige Krakehler, der damals öffentlich zu Worte kam, und in den Vorstellungen seiner geistsprühenden Stücke sprudelte auch schauspielerisch immer echtes Burgtheaterblut. Holbein hat Bauernfeld immer durchzusetzen gewußt, aber man hat es in jener Zeit erlebt, daß einzelne Stücke nach der Hauptprobe, andre nach der ersten Vorstellung, andre aus dem Archiv des Burgtheaters verschwanden. Darunter sind selbst vaterländische Dichtungen von Grillparzer zu zählen. Dieser große Dichter Deutsch-Österreichs, dessen Schöpfungen von Schreyvogel so außerordentlich gepflegt wurden, geriet unter Deinhardstein und Holbein vollständig in Vergessenheit. Der letztere mußte als Direktor des Burgtheaters im Jahre 1849 Heinrich Laube das Feld räumen, und er hinterließ im Repertoire trotz neunjähriger Herrschaft nicht die geringste geistige Spur seines Daseins. Wohl aber war er der Urheber einer finanziellen Maßregel, die sich als dauernd und segensreich erwies: er erfand die Tantièmen für die Dichter. Dafür muß ihm der wärmste Dank gezollt werden, denn das Burgtheater wurde alsbald auch in der Frage der Dichterhonorare mustergültig für die größeren deutschen Bühnen, und Holbein hat dadurch einem Akt der Gerechtigkeit die Wege geebnet, der eine belebende Wirkung auf die dramatische Litteratur jener Zeit ausübte.

Das Jahr 1848 fand, wie schon dargelegt worden ist, das Burgtheater im Widerspruche mit der Zeit. Es stand vor einem Abgrund. Seit sechzehn Jahren war eine geistige Miß-

wirtschaft getrieben worden, die das durch Schreyvogels achtzehnjährige Thätigkeit aufgehäufte prächtige Kapital vollständig aufgezehrt hatte. Die Zensur hatte es zu verhindern gewußt, daß die Schäden des Burgtheaters öffentlich bloßgelegt wurden; die Märztage aber fegten mit Metternich auch die Zensoren weg, und die junge Preßfreiheit kühlte ihr Mütchen sofort an dem ehrwürdigen Hofschauspielhaus. Der Oberstkämmerer Graf Moritz Dietrichstein hatte alle Taschen mit Zeitungen angefüllt, welche Angriffe auf das Theater brachten, und der Direktor Holbein legte ihm allein die Schuld an dem Verfall des Theaters bei. Während der Graf sich mit den Zeitungen auseinandersetzte und seine Verzweiflung Tag für Tag jedem Bekannten zum besten gab, griff Holbein rasch zu und führte alles auf, was ihm bisher verboten war. Jeder Abend bedeutete jetzt im Burgtheater einen Bruch mit der Vergangenheit, und die Revolution gebärdete sich wie toll in dem alten Theater nächst der Burg. Auf die Orgien der Zensur folgten diejenigen einer mißverstandenen Freiheit. Herr von Holbein führte in mancher Woche drei bis vier Neuheiten vor, die ehedem verboten waren. Die Vorstellungen waren überhastet, geistig nicht durchdacht, die Rollen schlecht oder gar nicht studiert, und das Publikum, das jetzt andere Interessen hatte, war rasch übersättigt. Es blieb wieder fern wie zur Zeit der Zensur. Graf Dietrichstein, den die vollen Häuser etwas bekehrt hatten, der auch durch den stürmischen Tendenzbeifall, der jeden Abend erbrauste, eingeschüchtert war, wurde neuerdings ratlos, und auch Herr Holbein wurde recht kleinlaut. Er wütete aber fort mit der Aufführung von Zeitstücken und hielt das Fernbleiben des Publikums für eine zufällige Erscheinung. Das nächste Werk eines Jungdeutschen, das gegeben werden sollte, hieß: „Die Karlsschüler". Louise Neumann, eine dem Verfasser befreundete Schauspielerin, schrieb demselben, er möge rasch nach Wien kommen und sein Stück selbst in Szene setzen, denn der jüngste der Wiener Karlsschüler

sei ein halbes Jahrhundert alt, und ihr wäre für den Erfolg des Stückes bange. Und Heinrich Laube, der sich in Leipzig schon an dem vorzüglichen Theater des Dr. Schmidt als Regisseur und Dramaturg geübt hatte, kam nach Wien. Er setzte sein Stück im Mai 1848 selbst in Szene und erntete damit einen großen Erfolg. Das Publikum dieses Abends aber war wieder einmal revolutionär gestimmt, es wollte die gute alte Sitte des Burgtheaters, daß die Schauspieler keinem Hervorruf Folge leisten dürfen, abschaffen. Der Hof war anwesend, und dies steigerte die Lust an dem Vorhaben. Fichtner, der Darsteller des Schiller, wurde stürmisch gerufen, der Beifall brach in ein Toben aus, und hinter den Kulissen begann bereits eine kleine Meuterei unter den Schauspielern, denn eine Gruppe von ihnen war der Meinung des Publikums. Ein Direktor war nicht sichtbar. Nirgends ein Mann in der Verwirrung. Da stürmte man auf Laube ein, er möge sich dem Publikum zeigen, und er, der Fremde, trat hinaus, dankte für Herrn Fichtner, und trat so für eine gute alte Sitte des Hauses ein. Und das Publikum begriff das und gab sich zufrieden. Dieser Mut überraschte, er überraschte doppelt an dem „Revolutionär" Laube; bei Hofe aber war von der Stunde an der Entschluß gereift, diesen Mann zum Direktor des steuerlosen Burgtheaters zu machen. Als die schlimmsten Stürme vorüber waren, im Herbst 1849, wurde Heinrich Laube Direktor des Burgtheaters.

Laube hatte vorher noch in Wien seinen „Struensee" inszeniert und dadurch den ganzen Körper des Hofschauspielhauses kennen gelernt. Auch war er durch seine Verhandlungen mit allen wichtigen Persönlichkeiten in Fühlung gekommen. Man hatte großes Vertrauen zu ihm gefaßt, aber er trat überaus klug, fest und doch vorsichtig auf. Er bedang sich vor allem einen fünfjährigen Vertrag aus. „Warum?" fragte ihn Graf Grünne. „Weil ich in den ersten Jahren genötigt bin, mir sehr viele Feinde zu machen. Ich muß aufräumen, muß absetzen.

Nach zwei bis drei Jahren bin ich im wesentlichen nur verhaßt; schaffen und mir Freunde erwerben kann ich erst im vierten und fünften Jahre." Dies leuchtete ein, und der Vertrag wurde auf fünf Jahre ausgefertigt. Aber mit welchen Vollmachten? Friedrich Halm (Baron Münch-Bellinghausen), der die Wiener Intendanten- oder vielmehr Oberstkämmererwirtschaft genau kannte, schärfte Laube ein: „Wahl der Stücke, Bildung des Spielplans, Besetzung der Rollen" seien die drei Grundforderungen, die ein Direktor stellen müsse. Als man Laube diese Vollmachten beschneiden wollte, machte er sich zur Abreise fertig. So setzte er sie durch. Nun war er der Direktor eines Theaters, in welchem die Schauspieler sich in alle Rechte geteilt hatten, in dem sie schrankenlos herrschten. Die meistbeschäftigten von ihnen waren die Regisseure und als solche bisher sehr einflußreich gewesen. Das Rollenmonopol stand in höchster Blüte. Seit mehr als zehn Jahren war aus Eifersucht kein talentvolles Mitglied angestellt worden, überall klafften Lücken. Das Repertoire war klein, die interessanten Zeitstücke waren durch Holbeins revolutionäre Gelüste abgenutzt und verwüstet worden, und auf dem Tische Laubes lag ein langes Verzeichnis von Stücken, welche nie mehr gegeben werden sollten. Zu dem Kampf mit den Schauspielern gesellte sich also der um das tägliche geistige Brot, und Laube mußte diesen Kampf um die Stücke von der ersten Stunde seiner achtzehnjährigen Direktion bis zum letzten Tage derselben führen. Zuerst erkämpfte er sich den ganzen „Faust", hierauf „Julius Cäsar", hierauf erreichte er den „Zerbrochenen Krug", dann die „Räuber". Mit dem „Faust" bereits begannen die Neuengagements. Joseph Wagner wurde für die Titelrolle, sowie Frau Bertha Unzelmann für das Gretchen nach Wien berufen. Dawisons Anstellung war ebenfalls von Laube durchgesetzt worden. Ein Schrecken fuhr in die „Olympier" des Burgtheaters und sie wurden dem neuen Direktor, gegen den sie trotzig Stellung genommen, langsam

gefügig. Er pflanzte hinter jedem Baum, dessen Krone in den Himmel strebte, ein frisches, junges Stämmchen auf und verfolgte den Wahn der Unersetzlichkeit jedes Einzelnen in allen Formen. Seine Thatkraft und seine Erfolge festigten die Stellung, die mancher für unhaltbar angesehen, und er saß nach fünf Jahren fest im Sattel. Die Arbeitsfreude Laubes, seine Kampflust, seine ganze frische Persönlichkeit war eine überaus erquickliche Erscheinung in den gemütlichen Wiener Verhältnissen. Er arbeitete morgens an seinem Schreibtisch für sich, er kommandierte von zehn bis ein Uhr auf den Proben, er empfing von fünf bis sieben Uhr Leute in seinem Salon, saß jeden Abend im Theater und überwachte die Vorstellungen und las — das muß hier noch einmal gesagt werden — Nacht für Nacht ein neues Stück von dem Einlauf. So manche Erstlingsarbeit setzte Laube wie ein litterarisches Ereignis in Szene. Er war unermüdlich im Fahnden nach schauspielerischen Talenten, und er war ungemein glücklich im Finden. Dasselbe gilt von seinem Verhältnis zur zeitgenössischen Litteratur. Das Burgtheater wurde unter ihm die litterarische Vorbühne und der Gipfel der deutschen Theaterwelt. Dreißig Neuszenierungen, die Neuheiten ungerechnet, brachte das erste Direktionsjahr Laubes. Unter den Wiederaufnahmen des ersten Jahres sehen wir bereits ein großes Werk von Franz Grillparzer, dem in seiner eignen Vaterstadt verschollenen Dichter. Laube hat seine Dichtungen der Reihe nach alle wieder aufleben lassen, er hat sie dem Geschlechte der fünfziger Jahre wieder geschenkt und das Haupt des alternden Dichters mit unvergänglichem Ruhm bedeckt.

Die Wiedererweckung Grillparzers gehört zu jenen klugen Großthaten Laubes, die seine Autorität begründeten und seine Stellung unerschütterlich machten. Eine andre Großthat waren seine Neu-Engagements. Er erzog dem Burgtheater neben den schon genannten noch folgende Künstler: Karl Meixner, Bernhard Baumeister, Herrn und Frau Gabillon, Adolf Sonnen-

thal, Fritz Krastel, Joseph Lewinsky, Herrn und Frau Hartmann, Hermann Schöne, August Förster, Charlotte Wolter, Friederike Goßmann, Marie Boßler, Auguste Baudius, Friederike Bognar, Louisabeth Röckel, Marie Mathes, und Frau Bayer-Bürk. Die meisten der hier genannten Künstler bilden noch heute den Grundstock des Burgtheater-Ensembles. Laube pflegte mit diesem Nachwuchs die früher im Burgtheater so vernachlässigte Kunst der deutlichen Rede. Sein Ohr war das gute Gewissen des Hauses, das nicht verletzt werden durfte. Die Szene war ihm eine Sache zweiter Ordnung, und der Vorwurf der Nüchternheit blieb ihm nicht erspart. Aber dies bekümmerte ihn wenig, er machte das Burgtheater wieder zur ersten deutschen Bühne, und er war stolz darauf, dies ohne die Beihilfe von Tapeziererkunststücken bewirkt zu haben.

Als Laube auf dem Höhepunkt seiner Wirksamkeit und seines Ruhmes angelangt war, im Jahre 1867, erhielten die Wiener Hofbühnen plötzlich einen neuen Würdenträger, einen Intendanten, und zwar in der Person des Dichters Friedrich Halm, des Barons Münch-Bellinghausen. Laube war hocherfreut. Endlich einmal ein Vorgesetzter, der ein Herz für das Theater, für die Litteratur hatte! Aber diese Freude währte kurz. Jene Machtbefugnisse, die Friedrich Halm dem Fremdling Laube einst als unerläßlich für einen Direktor bezeichnet hatte, die wollte der Baron Münch jetzt diesem Direktor nehmen. Laube legte sein Amt augenblicklich nieder und schied mit tiefem Schmerz von der Stätte seiner ruhmreichen Wirksamkeit. Münch stand unter dem Einfluß einer Tragödin, welche dem aufgehenden Gestirn der Wolter unhold war, und daraus ergab sich alles. Er hielt sich selbst der geistigen Führung des Hauses für gewachsen und berief sich einen Schattenmann als Direktor. Ein Herr August Wolf, von dem wir nur wissen, daß er Regisseur an irgend einem kleinen deutschen Hoftheater war, führte drei Jahre den Titel eines Burgtheater-Direktors, der er nie gewesen.

Halm regierte recht unglücklich, Wolf wurde (mit derselben Pension wie Laube) entlassen, und die Schauspieler waren wieder die Herren des Hauses. Da starb 1871 Baron Münch, und Franz von Dingelstedt, der seit 1867 die Wiener Hofoper leitete, wurde an die Spitze des Burgtheaters gestellt. Man hatte wieder Unterhandlungen mit Laube angeknüpft, aber in letzter Stunde war ihm Dingelstedt vorgezogen worden. Laube war übrigens mit der Absicht nach Wien gekommen, hier ein Stadttheater zu begründen, und nicht, um neuerdings Direktor des Burgtheaters zu werden.

Mit der Herrschaft Dingelstedts, des baronisierten demokratischen Schulmeisters aus Hessen, der sich einst so viel zu gute that auf seine langen „Fortschrittsbeine", beginnt eine vollständige Wandlung in der Führung des Burgtheaters. Als Laube die Direktion übernahm, war das Theater verfallen; er hatte es geistig neu aufzubauen, und er that dies nach großen Gesichtspunkten. „Mein Ideal war, nach einigen Jahren jedem Gaste aus der Fremde sagen zu können: bleibe ein Jahr in Wien, und du wirst im Burgtheater alles sehen, was die deutsche Litteratur seit einem Jahrhundert Klassisches oder doch Lebensvolles für die Bühne geschaffen; du wirst sehen, was Shakespeare uns Deutschen hinterlassen, wirst sehen, was von den romanischen Völkern unsrer Denk- und Sinnesweise angeeignet werden kann." Diesem Ideal hat Laube gelebt, und wir wissen, daß er es, namentlich in bezug auf die moderne Litteratur beinahe erreicht hat.*) Das Ideal Dingelstedts kennt man nicht; obwohl es ihm vergönnt war, das Burgtheater zehn Jahre zu

*) Zwei Drittel des heutigen vornehmen Burgtheater-Repertoires rühren noch von Laube her, und man kann dies leicht beweisen. Er brachte während seiner Direktionszeit folgende moderne Neuheiten, die sich heute noch behaupten. 1850: „Der Königsleutnant", „Der Erbförster", „Rosenmüller und Finke", „Die Königin von Navarra". 1851: „Der geheime Agent", „Damenkrieg", „Adrienne Lecouvreur". 1852: „Das Fräulein von Seiglière", „Magnetische Kuren", „Krisen", „Die Makkabäer". 1853: „Die

leiten, kam dasselbe nicht zum Vorschein. Dingelstedt kam von Weimar über München an die Wiener Hofoper, wo er ganz an seinem Platze war, denn seinem Hang zu pomphafter Ausstattung, zu blendender Szenierung konnte er hier vollauf genügen. Das Festspiel war eigentlich seine Sache. Er konnte dies bei der Eröffnung des neuen Opernhauses bethätigen und als Direktor des Burgtheaters, als es galt, im Jahre 1876 dessen hundertjährigen Bestand zu feiern. Wie sehr der Hang zum szenischen Kunststück seinen Lebensinhalt als Dramaturg aus-

---

Journalisten", Lady Tartüffe", „Englisch" und „Die Waise von Lowood". 1854: „Ein Lustspiel", „Mein Stern", „Der Fechter von Ravenna", „Der Sonnenwendhof". 1855: „Eine Partie Piquet", „Das Gänschen von Buchenau". 1856: „Graf Essex". 1857: „Die Grille", „Die Biedermänner". 1858: „Cato von Eisen". 1859: „Feenhände", „Ein verarmter Edelmann", „Graf Waldemar". 1860: „Vater und Sohn", „Der letzte Brief", „Eine Tasse Thee", „Mit der Feder", „Die Gustel von Blasewitz". 1861: „Der Winkelschreiber", „Wenn man nicht tanzt", „Er experimentiert", „Der arme Marquis". 1862: „Die eine weint, die andre lacht". 1863: Hebbels „Nibelungen", „Die guten Freunde", „Ein Attaché", „Nur Mutter". 1864: „Pitt und Fox", „Narziß", „Gleich und gleich", „Deborah" und „Eine vornehme Ehe". 1865: „Prinzessin Montpensier", „Flattersucht", „Ein Pelikan". 1866: „Hagestolze", „Wildfeuer". 1867: „Aus der Gesellschaft", „Gringoire" und „Brutus und Collatinus". Daneben hatte er alles Moderne wieder aufzuführen und dem Spielplan erst einzuverleiben, was Holbein im Jahre 1848 überhastet auf die Szene brachte. Darunter befinden sich: „Uriel Acosta", „Maria Magdalena" und ähnliche Werke. Auf dem Burgtheater sind durch Laube die Werke folgender moderner Dramatiker Deutschlands größtenteils neu aufgeführt oder doch erst zur Geltung gebracht worden: Otto Ludwig, Hebbel, Gutzkow, Grillparzer, Halm, Bauernfeld, Gustav Freytag, Gottschall, Frau Birch-Pfeiffer, Töpfer, Hackländer, Mosenthal, Görner, Brachvogel, Moritz Hartmann, Benedix. Daneben die fremden: Augier, Dumas, Sandeau, Sardou, Girardin, Feuillet, Barrière und Dumas' Sohn. Aus der klassischen Litteratur wären von Laubes Einrichtungen hervorzuheben: „Faust", „Julius Cäsar", „Der zerbrochene Krug", „Viel Lärm um Nichts", „Coriolan", „Demetrius", „Der Geizige", „Antonius und Kleopatra", „Macbeth", „Ein Wintermärchen", Richard II.", „Richard III.", „Heinrich IV.", „Die Komödie der Irrungen", „Turandot" von Schiller und vieles andre. Man wird schon hierin eine Verkörperung jenes Ideals sehen, von dem Laube sprach.

machte, das bewies er nicht nur im Burgtheater, er gestand es auch auf andre Weise ein. Es ist vielleicht noch wenig bekannt, daß er sich rühmte, der Vater der „Meiningerei" zu sein. Er behauptete stets, er habe nach den durch die Meininger in Schwang gebrachten Grundsätzen schon in Weimar gearbeitet, und von dort sei das Samenkorn, das so üppige Früchte trug, nach Meiningen verpflanzt worden. Wir sind gar nicht abgeneigt, das aufs Wort zu glauben, denn Dingelstedt schuf in Wien einige Vorstellungen, ehe die Meininger einen Fuß in die Donaustadt gesetzt hatten, die zu den Meisterstücken in dieser Art gehören. Er behandelte die „Königsdramen" vom Standpunkte des Kostümes und der szenischen Stimmung, und er stellte uns mit Grillparzers „Weh dem, der lügt" das unerreichte Muster einer „szenischen Dichtung" hin. Die Wandlung in der Führung des Hauses war so augenfällig, daß man dieselbe in einem kurzen Satz ausdrücken könnte: früher war das Ohr Laubes das Gewissen des Hauses, jetzt war dies das Auge Dingelstedts. Laubes Korrektheit und Nüchternheit hinderten ihn nicht, allem seine Aufmerksamkeit zuzuwenden, denn einseitig war er nie. Dingelstedt war dies im höchsten Grade. Er lebte nur in dem Gedanken an seine Schaustücke. Für die Pflege der Litteratur fehlte es ihm an Liebe, für die Schauspielkunst aber hatte er kein Ohr. Er war überhaupt recht bequem und blasiert, niemand kann sich seiner thatkräftigen Förderung rühmen außer er selbst. Er fand in zehn Jahren einen einzigen deutschen Dichter für das Burgtheater, Adolf Wilbrandt — der übrigens nur in Wien unbekannt, in Deutschland schon aufgeführt war — und einen einzigen Schauspieler ersten Ranges, Hugo Thimig. Das Schauffertsche Preislustspiel „Schach dem König" warf ihm ein Zufall in den Schoß, und Herr Sonnenthal drängte ihm eine überaus glückliche Bearbeitung des „Marquis von Villemer" der George Sand auf, indem er sie für seine eigne Arbeit ausgab. Sonst weiß das Jahrzehnt Dingelstedts

außer den Dichtungen Adolf Wilbrandts nichts zu verzeichnen, das wert wäre, hier genannt zu werden. (Oder zählt man „Rosenkranz und Güldenstern" zu den Errungenschaften Dingelstedts?) Häßlich war sein Kampf gegen das Stadttheater Laubes. Er gab das Repertoire des Burgtheaters der Plattheit preis, um dem Stadttheater zu schaden, und er lockte dem letzteren alle Schauspieler weg, die wegzulocken waren (Frl. Frank, die Herren Robert, Reusche und andre), auch wenn er sie nicht beschäftigen konnte. Stücke von Autoren wie L'Arronge, Moser und Schönthan, die für das Stadttheater ein Gewinn gewesen wären, führte er im Burgtheater eifrig auf, weil er sie Laube mißgönnte. Sein Nachfolger Wilbrandt hat diese Litteratur denn auch wieder hinausgefegt. Von den vornehmen französischen und skandinavischen Dichtungen ließ Dingelstedt sich alles entgehen, aber er bürgerte „Fromont jun. und Risler sen." im Burgtheater ein.

Als Dingelstedt am 15. Mai 1881 starb, führte das Regiekollegium Sonnenthal, Gabillon, Lewinsky und Hartmann die Direktionsgeschäfte. Baron Leopold Hofmann, der freisinnige Burgtheater-Zensor der Direktion Dingelstedt, war jetzt General-Intendant beider Hofbühnen, und er fand alsbald in Adolf Wilbrandt einen neuen Burgtheater-Direktor, der allgemeiner Sympathie begegnete. Derselbe trat sein Amt im Winter desselben Jahres an und fand ein ziemlich verwüstetes Repertoire vor. Der „Bibliothekar", „Rosenkranz und Güldenstern", „Krieg im Frieden" und eine Anzahl von Stücken Adolf L'Arronges vertraten die deutsche Litteratur der Gegenwart im Burgtheater; von dem umfassenden Besitzstand der früheren Zeit war vieles ganz untergegangen. Schauspieler waren viele gewonnen worden: aus Laubes Schule in Leipzig das Ehepaar Mitterwurzer; vom Wiener Stadttheater Emerich Robert und Theodor Reusche. Fräulein Wessely und Fräulein Hohenfels wurden engagiert, aber nicht genügend beschäftigt. Konrad Hallenstein, Marie

Straßmann, Johanna Buska und Antonie Janisch standen in zweiter Linie. Herr Thimig wurde bereits genannt.

Adolf Wilbrandt führte sich als Idealist im Burgtheater ein, und der ausgezeichnete, feinnervige Dichter glaubte sich auch als Direktor wie ein Dichter geben zu dürfen. Darin hat er sich gründlich geirrt. Er betete die Schauspieler an, denen er geniale Darstellungen seiner Stücke verdankte, er stand auf Du und Du mit ihnen, und seine Muse besang sie bei jeder passenden oder unpassenden Gelegenheit. Dies gewann ihm die Herzen der Einzelnen, aber es behinderte ihn gar sehr in der Entfaltung seiner Thatkraft. Er war weich wie Wachs, wenn er hätte hart und zäh sein sollen wie Laube, und er war eigensinnig wie ein Gymnasiast, wenn es sich um Dinge handelte, wo er seine gelehrte Bildung gegen die Erfahrung und den praktischen Verstand seiner Regisseure ins Treffen führen konnte. Sein Schulränzlein war wohlgefüllt, als er seinen Einzug in die Kanzlei des Burgtheaters hielt, und er hat uns nur wenig davon erspart. Seine sechsjährige Direktionsführung ist die Zeit der Experimente. Wilbrandt hätte für Jahre hinaus in stiller Arbeit genug zu schaffen gehabt, wenn er das zertrümmerte Repertoire des Burgtheaters von ehedem wieder hätte herstellen wollen. Auch gab es im alten Burgtheater eine große Anzahl von Vorstellungen, die seit zwanzig Jahren standen und fast ungenießbar waren. Dieselben wären so leicht aufzufrischen gewesen, aber sie blieben „stehen", so lange das alte Burgtheater stand. Solche Arbeit reizte den Dichter Wilbrandt nicht, und als Dramaturg fühlte er sich nie. Das litterarische Experiment allein war die Triebkraft der Wilbrandtschen Bühnenleitung. Der dreigeteilte „Faust", die „Dame Kobold", „Meister Pathelin", „Elektra", das Satyrspiel „der Cyklop", „Ödipus", „Ödipus in Kolonos", das „Märchen vom Untersberg" und der „Richter von Zalamea", das sind die Stationen seiner Wanderschaft als Burgtheater-Direktor. Fruchtbar auf Jahre hinaus ist von alledem nur der

„Richter von Zalamea“ geworden. Das Verhältnis Wilbrandts zur modernen Litteratur war so schlimm wie dasjenige Dingelstedts. Er übernahm jetzt das Gute vom Stadttheater, was Heinrich Laube zu Tage gefördert: „Ein Fallissement“, „Haus Fourchambault,“ „Die Welt, in der man sich langweilt“, und gab dafür Moser, L'Arronge und Schönthan an das Stadttheater des Herrn v. Bucovics ab. Aus dem Manuskript heraus führte er von deutschen Werken nur einige mittelmäßige Schauspieler- und Kritikerstücke auf; einen neuen Dichternamen hat er uns nicht gebracht. Dagegen ließ er sich verleiten, die dreistesten Pariser Boulevardstücke im Burgtheater einzubürgern. „Feodora“, „Denise“, „Georgette“, und wie diese rüden Machwerke alle heißen, sie fanden Einlaß bei der ersten deutschen Bühne. Diese Umwälzung zum Rohen vollzog sich unter der Herrschaft eines Idealisten! Daß Wilbrandt sich selbst zu oft aufgeführt, ist vielfach gesagt worden. Dieser Vorwurf ist freilich auch gegen Laube geschleudert worden, und vielleicht noch heftiger als gegen Wilbrandt. Thatsache ist folgendes: Wilbrandt wurde von 1870 bis zu seinem Rücktritt von der Direktion, also in 17 Jahren, 330 mal im Burgtheater aufgeführt. Laube von 1847 bis zum selben Tage, also in 40 Jahren, bloß 296 mal — und er war 18 Jahre Direktor.

Wilbrandt verließ uns im Juni 1887 mit dem Bewußtsein, immer das Ideal gewollt zu haben, und er that sich sehr viel zu gute darauf, als Direktor immer ein anständiger Mann gewesen zu sein. Diesen letzteren Ruhm wird der Böseste Herrn Dr. Wilbrandt nicht streitig machen können. Seinen fahrigen, falschverstandenen Idealismus aber hätte er nicht so hochhängen sollen. Er wälzte griechische „Cyklopen“ in seinem Dichterhaupte und kaufte französische Schandstücke ungelesen, unbesehen um teures Geld in Paris. Was in Deutschland und Österreich Gutes geschrieben wurde, kannte er nicht, d. h. er anerkannte es nicht, und er ist darin ein böser Nachfolger Dingelstedts gewesen, der über die Fruchtbarkeit der deutschen Dramatiker stets so gut zu witzeln

verstand. Er komme mit dem Zurückschicken der Stücke, die er täglich erhalte, gar nicht mehr nach, sagte Dingelstedt häufig. Adolf Wilbrandt kam nach damit. Auch das „Defizit“ Dingelstedts wußte er zu übertreffen. Trotzdem müssen wir die sechsjährige Direktion Wilbrandt in bezug auf den geistigen Inhalt ihrer Unternehmungen höher stellen, als die zehnjährige Ära Dingelstedt.

Nach dem Rücktritt Wilbrandts, der aus Übermüdung des Dichters und andern nicht ganz aufgeklärten Gründen erfolgte, war das Burgtheater steuerlos. Es hatte eine anderthalbjährige „stellvertretende Direktion“ Sonnenthal durchzumachen, und unter diesem Provisorium vollzog sich die Schließung des alten Hauses und die Eröffnung des neuen. Die Herrschaft der Schauspieler, die unter Wilbrandt nie gebrochen wurde, war nun wieder eine unbeschränkte, denn Herr von Sonnenthal mußte als „Kollege“ gebieten; seine Stellung war schwach, er konnte also nicht stark sein. Aber so ganz charakterlos hätte das Gepräge seiner anderthalbjährigen Leitung doch wohl nicht zu sein brauchen. Seine Neuheiten bestanden in ihrer Gesamtheit aus flacher internationaler Litteraturware und die abgeschlossenen Engagements waren recht unglücklich. Wilbrandt übernahm vom Stadttheater Laubes Frau Schratt, Herrn Tyrolt und Herrn Bucovics. Er wies Fräulein Hohenfels den ihr gebührenden Wirkungskreis an, aber er erfand sich in Fräulein Barsescu eine rumänische Sentimentale, mit der sich die edle, in ihrer holden Erscheinung und in ihrem Wesen deutsche Josephine Wessely ins Grab ärgern ließ. Frischen männlichen Nachwuchs zog er, ohne ihn zu beschäftigen, in den Herren Devrient, Hübner und Reimers heran. Diese glücklichen und unglücklichen Errungenschaften verteilen sich auf sechs Jahre. Herrn von Sonnenthal glückte die Anstellung der Damen Formes und Reinhold. Aber er war so schwach gegen äußere Einflüsse, daß er jede Dame, die einen hohen Gönner hatte, im Burg-

3*

theater auf Engagement gastieren ließ, und er behielt sogar zwei davon zurück. Die eine will nichts Geringeres als die Wessely ersetzen, die andere nichts Größeres als die Nachfolgerin der Frau Wolter werden. Aber die vielgeschmähte Wessely wird niemals ersetzt werden, und wenn sich noch zehn Barsescus und Kolas in ihr Erbe teilen, und Frau Albrecht kann niemals die Nachfolgerin der größten deutschen Tragödin werden. Eines dieser Engagements hatte der neue Intendant, Herr von Bezecny, schon Herrn Wilbrandt aufnötigen wollen, doch lehnte dieser es entschieden ab. Dasselbe war Herrn von Bezecny von seinem „Chef befohlen" worden. Direktor Wilbrandt ließ sich so etwas von seinem Chef nicht befehlen. Als Herr von Sonnenthal vier Tage stellvertretender Direktor war, war die ehrgeizige Dame engagiert. Und sie wußte sich Rollen wie die Lady Milford anzueignen und dieselben allen Maßnahmen der Direktion zum Trotz festzuhalten. Fräulein Barsescu war dreimal als Lady angesagt — sie kam nicht zu der Rolle. Die „Dichter" des Herrn von Sonnenthal hießen: Lubliner, Fulda, Klapp, Kadelburg, Schönthan u. s. w. Angenommen und seinem Nachfolger vererbt hat er Stücke von Max Bernstein, B. Groller, Theodor Herzl und andern. Alles Große aber verschwand aus dem Spielplan. Der „ganze Faust", der „neue" Wallenstein und andres ging uns verloren. Das alles kennzeichnet Herrn von Sonnenthal, den großen Künstler, als einen durchaus unzulänglichen Mann für die Direktion des Burgtheaters. Daß man ihm in der Person des Herrn Dr. Alfred von Berger einen litterarischen Sekretär an die Seite gab, war wohlgethan. Es war aber auch selbstverständlich, daß dieser Mann sich in ganz neuen Verhältnissen und in einer zweiten Stellung nicht sehr bemerkbar machen konnte in der kurzen Zeit eines Jahres.

Und so wurde das altberühmte Burgtheater am 12. Oktober 1888 unter ganz unbefriedigenden Direktionsverhältnissen

geschlossen. Man raffte sich in den letzten Wochen noch zu allerlei Thaten auf und suchte einen Teil des arg vernachlässigten klassischen Besitzstandes wieder zu beleben. Es herrschte ein Eifer und eine Spielfreude im Hause, als wollte man uns den Abschied recht schwer machen, und er wurde uns nicht leicht. Man gab Goethes „Iphigenie“, Frau Wolter spielte die Titelrolle und Herr Sonnenthal sprach nach der Vorstellung einen bedeutsamen, ergreifenden Epilog von Alfred von Berger. Der Schluß der Feier ging unter in einem Meer von Thränen, die auf der Bühne und im Zuschauerraum geweint wurden.

III.

Das neue Burgtheater.

Die Thränen, die beim Abschied vom alten Hause geweint wurden, waren rasch getrocknet und der Jubel über die Pracht des neuen Theaterpalastes auf dem Franzensring schwoll allmählich zu einem betäubenden Tamtam an. Herr Baron Hasenauer, der Architekt, gehörte ein paar Wochen hindurch zu den gefeiertsten Männern Österreichs. Der stellvertretende Direktor des Burgtheaters, Herr v. Sonnenthal, küßte und umarmte ihn nach der Generalprobe der Eröffnungsvorstellung auf der Bühne, aber drei Tage nach der Eröffnung des Hauses legte er sein Amt nieder, denn er schrak zurück vor den ungeheuren Schwierigkeiten, die sich vor ihm auftürmten. Was ein andrer, hervorragender Schauspieler des Burgtheaters, Joseph Lewinsky, seit Jahren vorhergesagt und sogar in öffentlichen Vorträgen dargelegt hatte, das erfüllte sich jetzt, und das überreiche, wahrhaft kaiserliche Haus entpuppte sich als eine der glänzendsten architektonischen Verirrungen, welche die Geschichte des Theaterbaues aufzuweisen hat. Das Publikum war unzufrieden mit dem Hause und die Schauspieler empörten sich von Tag zu Tag mehr gegen dasselbe. Einige waren geradezu verzweifelt, denn sie sahen sich bedroht an ihrem Lebensnerv — sie gefielen nicht mehr. Gerade ihre feinen Leistungen, für die sie im alten Hause den lautesten Beifall erhielten, verpufften wirkungslos in dem tiefen

Raume dieses Eispalastes, das Publikum blieb ungerührt. Und es konnte doch nur leichte Ware aufgeführt werden, denn für große verwandlungsreiche Dramen erwies sich die Maschinerie zu spröde. Ein neuer Direktor kam, sah das Haus, hielt einige Proben und erschrak. Sein erstes war, daß er in einem Gesuch an seine Oberbehörde um die Erhaltung des alten Hauses bat, das sofort niedergerissen werden sollte. Es wurde ihm abgeschlagen. Aber der überlaute Jubel schlug nun allmählich in sein Gegenteil um, in eine wahrhaft grausame Kritik des Hauses und seines Erbauers. Bis dahin, solange es nur begeistertes Lob gab, wurde ausschließlich der Name Hasenauer genannt, obwohl es aller Welt bekannt war, daß ein Geist höherer Ordnung an der Wiege dieses Schauspielhauses gestanden; jetzt aber wurde auch der Name Gottfried Sempers dem Tadel preisgegeben. In einem halbamtlichen Blatte wurde ausdrücklich hervorgehoben, daß der Plan von Semper herrühre, Dingelstedt manches Wort dabei mitgesprochen habe, und Hasenauer hätte die Gedanken dieser Männer nur im Detail auszuführen gehabt. Dieser Versuch, die Schuld, die für den Lebenden zu schwer war, auf zwei Tote abzuwälzen, führte dem Streit nur neue Nahrung zu und er tobte mit großer Erbitterung weiter. Es fiel öffentlich das unglaubliche Wort: „niederreißen!" und ein neues, billiges, aber wohnliches Haus für die feine Schauspielkunst des Burgtheaters wurde ungestüm gefordert. Diese neuerliche Übertreibung hatte nun abermals einen Rückschlag zur Folge: eine Anzahl hochangesehener Körperschaften, alle Fachgenossen Hasenauers und die bildenden Künstler Wiens ergriffen Partei für den schwer gekränkten „Meister". Als die Fehde diesen Höhepunkt erreicht hatte, trat ein Ereignis ein, welches ganz Österreich in tiefe Trauer stürzte. Der tolle Spuk zerstob wie Spreu im Winde, niemand sprach weiter vom Burgtheater. Die Kommission, die eingesetzt worden war zur Beratung und Behebung jener Übelstände, die noch zu beheben waren, und die unter dem Hoch-

druck der öffentlichen Erörterungen eine große Liste solcher Gebrechen festgestellt hatte, erschlaffte in ihrem Eifer und das Endergebnis des monatelangen Spektakels war gleich Null.

Schwere Fehler sind es unzweifelhaft, die dem neuen Hause ihr Gepräge aufdrückten; aber es dürfte heute wohl nutzlos sein, dagegen zu eifern, denn sie sind nun einmal in Stein und Erz gefügt. Ob die „Schule des Burgtheaters“ an diesem Hause zerschellen wird, wie viele glauben, bleibe dahingestellt. Thatsache ist, daß es für die Besucher der oberen Ränge des neuen Burgtheaters keine Schauspielkunst im früheren Sinne gibt, daß sich von dort alles ansieht wie eine Puppenkomödie. Aber auch die Thatsache darf nicht geleugnet werden, daß das neue Haus die Fehler der Burgtheaterschule schärfer ins Licht rückte, als das alte. Das Wort, dessen Pflege seit Schreyvogels Tagen im Burgtheater heimisch, dem Laube so viele Mühe zugewendet, es ist vernachlässigt worden unter Dingelstedt und Wilbrandt, es blüht heute nur auf wenigen Lippen. Die Meiningerei, die im neuen Burgtheater bis zur leeren Spielerei ausgeartet ist, hat sich auch auf die Rede erstreckt. Die gesuchte Natürlichkeit im ganzen Gehaben des Schauspielers, der auf der Szene steht, rückte die Forderung der deutlichen Rede an die zweite Stelle. Das rächt sich jetzt, und so mancher Schauspieler, der das Artikulieren verlernt hat, leidet empfindlich darunter. Sobald die Pflege der scharfen, deutlichen Rede im Burgtheater wieder zur Herrschaft gelangt — und daß dies eintrete, dafür sorgt schon das Haus — wird so manche Klage verstummen. Mit dieser Pflege des Wortes wird auch der falschen Natürlichkeit Abbruch geschehen müssen, die heute dem Schauspieler gestattet, ganze Szenen anstatt in den Zuschauerraum in den Bühnenraum zu sprechen, wenn dies die „Situation“ erfordert. Diese Forderung aber ist im Theater eine solche zweiten Ranges, und sie wird diese Stelle wieder angewiesen erhalten müssen. Zuerst das Wort, dann das Bild.

Wer diesen Satz umkehrt, ist verloren im neuen Burgtheater. Die Schule des Burgtheaters muß sich wohl oder übel mit diesem Hause abfinden, und es ist wichtig, daß ihre Hauptträger erkennen, woran es ihnen zum Teil gebricht, es ist notwendig, daß namentlich der Nachwuchs sich klar darüber werde, welche seiner Fähigkeiten er am kräftigsten auszubilden hat, wenn er in dem unausgesetzten Kampf mit dem steinernen Drachen in Ehren bestehen will. Daß eine Vergröberung der ganzen Spielweise der Burgtheaterschule mit der Zeit eintreten muß, das soll hier nicht bestritten werden. Wer ein Auge für die Schauspielkunst hat und das neue Haus kennt, der weiß, daß das, was im alten Hause durch einen Blick erreicht werden konnte, jetzt die energische Nachhilfe einer Gebärde erfordert, wo früher bloß die Mienen sprachen, da reden jetzt die Arme mit. Das ist gewiß bedauerlich; aber ist es zu ändern? Wir sehen die stolzeste Schöpfung der deutschen Kunst in Österreich bei einem vielleicht folgenschweren Wendepunkt ihrer Entwickelung angelangt, aber verloren geben dürfen wir sie nicht.

Vielleicht wichtiger als jemals ist in der schweren Zeit, in der das Burgtheater geistig in das neue Haus zu übersiedeln hatte, die Berufung eines Direktors gewesen. Die Entscheidung darüber lag in den Händen des Herrn Baron Bezecny, der seit dem Spätherbst 1885 die Leitung der General-Intendanz der Wiener Hofbühnen „interimistisch“ führt, und er entschied sich für den bewährten Theaterpraktiker Dr. August Förster, den begabtesten Schüler Laubes. Vieles sprach gegen ihn — und der Verfasser dieser Schrift war nicht für seine Berufung — namentlich der Umstand, daß er mit der Litteratur keine Fühlung hatte, daß er ein Schauspieler war. Wir haben gesehen, daß in der 112jährigen Geschichte des alten Burgtheaters kein Schauspieler als Direktor vorkam, nur die kurze, traurige Episode Wolff unter Halms Intendanzherrschaft war als eine Schauspieler-Direktion zu bezeichnen. Damit ist freilich nicht viel bewiesen.

Für den einen schlechten Direktor des Burgtheaters, der ein Schauspieler war, wird man uns zehn andre Schauspieler nennen, die gute Dramaturgen und Direktoren waren. Zehn wohl nicht, aber zwei: Schröder und Iffland. Sie waren in der That bessere Dramaturgen als Goethe und Tieck, und es muß nochmals als ein großes Versäumnis bezeichnet werden, daß man Schröder nicht zum Direktor des Burgtheaters machte. Aber Schröder und Iffland waren nur gute Dramaturgen, weil sie gute Dramatiker, tüchtige litterarische Handwerker waren. Es ist uns bis heute noch kein Beispiel in der Geschichte des Theaters bekannt geworden, daß jemals ein Mann, der kein Dramatiker gewesen, ein guter, ein hervorragender Dramaturg war. Einen solchen aber, nur einen solchen brauchte das neue Burgtheater. Geschäftlich leitet sich dieses Theater selbst und an praktischer Bühnenerfahrung hatte sich in seinem fünfgliederigen Regiekollegium eine Summe angehäuft, die durch die Erfahrung eines sechsten Schauspielers nicht wesentlich gemehrt werden konnte. Was soll also ein Direktor, sagten wir uns, der nur dieser sechste Schauspieler sein wird?

Aber man sah doch schließlich über solche Einwände hinweg und bekannte sich zu dem alten, über eine gründliche akademische Bildung gebietenden Praktiker, denn er war in der hinter den Kulissen eingerissenen Verwirrung vielleicht wirklich notwendig. Baron Bezecny, dessen Berufung man im Jahre 1885 mit einer rein finanziellen Sendung in Zusammenhang brachte, hat seit fünf Jahren unaufhörlich die Sorge um die Wahl des richtigen Mannes für das Burgtheater auf sich lasten. Als Wilbrandt gegangen war, zog er Herrn Baron Alfred von Berger aus dem Dunkel hervor und gesellte ihn Herrn Sonnenthal als litterarisches Gewissen des Hauses bei. Und da der junge Sekretär nach Sonnenthals Verzichtleistung zur Führung des soeben eröffneten neuen Hauses noch zu schwach befunden wurde, berief er Dr. Förster. Kaum hatte sich dieser eingelebt, starb er uns ganz

plötzlich dahin und Herr Baron Bezecny stand wieder vor dem Nichts.

Als Baron Hofmann General-Intendant wurde, verkündete er als Programm die Pflege der heimischen Talente. So etwas macht sich immer gut. Gehalten hat Hofmann sein Versprechen freilich nicht; weder im Burgtheater, noch in der Hofoper kam irgend ein heimisches Talent zum Wort während seiner Oberleitung. Als Baron Bezecny Intendant wurde, verkündete er den Beginn innerer Reformen, er legte den Finger an eine schmerzhafte Wunde des Burgtheaters, an die Frage der Künstlerurlaube während des Spieljahres. Auch das machte sich gut. Aber es geschah in den fünf Jahren der Ära Bezecny nach dieser Richtung genau soviel, wie in der Ära Hofmann für die heimischen Talente: Nichts. Je hervorragender, je unentbehrlicher ein Künstler ist, desto größer wird bei jeder Erneuerung seines Vertrages sein Winter-Urlaub. Frau Wolter und Herr Sonnenthal stehen auch in der Urlaubsbegünstigung an der ersten Stelle, sie gehen manchmal sogar zu gleicher Zeit für zwei Monate fort. Das hat auch Dr. Förster während seiner jungen Direktion erfahren müssen, und man nahm es ihm schrecklich übel, daß er dem ungeheuerlichen Unfug dadurch entgegen zu wirken suchte, daß er für Frau Wolter zeitweilig den Ersatz suchte, der in Deutschland zu finden war: Fräulein Haverlandt. Er hatte damit nichts andres als sein Vorgänger Wilbrandt gethan, der sich einmal in solcher Lage mit Fräulein Détschy behalf. Daß zur selben Zeit (unter Wilbrand) die Arbeit eines ganzen Winters an die Wiederbelebung der Wallenstein-Trilogie gewendet wurde, und daß schließlich nur eine Vorstellung zustande kam, weil Herr Sonnenthal seinen Urlaub antreten mußte, ist bekannt. Damals wurde als Folge solcher Erscheinungen die Regelung der Urlaubsfrage in Aussicht gestellt, fünf Jahre später, als im neuen Hause dieselben Fälle eintraten, war von dieser Reform keine Rede mehr. Baron Bezecny ist also den

Künstlern gegenüber gescheitert mit seiner ursprünglichen Sendung. Dagegen sehen wir jetzt auch ihn bei der Pflege der „heimischen Talente" angelangt; nur war uns die Spiegelfechterei des Herrn Baron Hofmann lieber als die büreaukratische Entschiedenheit des Herrn Baron Bezecny, denn jene war unschädlich.

Die ganze Bedeutung der Ära Bezecny enthüllt sich uns auf dem Gebiete der Finanzen; so ertragsfähig wie er hat die beiden Hofbühnen noch kein Intendant zu machen gewußt. Die finanzielle Sendung, die Herr von Bezecny dem Publikum gegenüber zu erfüllen hatte, ist also geglückt. Aber neben der Stammsitz-Angelegenheit, die keinen seiner Ruhmestitel bildet, ist dem derzeitigen Leiter der General-Intendanz doch auch die Lösung der Ferienfrage gelungen, die seit Jahren eine brennende genannt wird und wir werden über beide Angelegenheiten noch zu sprechen haben.

Dr. August Förster war nur um wenige Wochen mehr als ein Jahr Direktor des Burgtheaters, aber er hat sich in dieser kurzen Frist zur Geltung gebracht und wir haben seinen Verlust schmerzlich beklagt. Er kam ohne Programm zu uns, aber es zwang sich ihm bald eines auf, und das war das Programm der Jugend, das der Erneuerung der Künstlerschaft des Burgtheaters. Er sah, daß seine Vorgänger zu wenig Bäume gepflanzt hatten, daß hinter jedem unsrer ersten Schauspieler eine große Lücke gähnte; zweite Schauspieler gab es da nicht, es gab nur erste und dritte, vierte. Wenn heute ein Baum fällt im Burgtheater, bleibt nur ein Busch zurück. Dem zu steuern war sein fester Wille, und er hat so manches durchgesetzt. Seine erste That war, daß er um die Erhaltung des alten Hauses für das Lustspiel bat; seine zweite, daß er die Herren Krastel und Robert zu Regisseuren ernennen ließ. Nun hatte er sieben Regisseure — und das war gut. So lange ihrer nur vier waren und jeden von ihnen zweimal und auch drei-

mal in einem Spieljahr der Regiemonat traf, so lange waren die Herren sehr einflußreich; jetzt aber war es damit so ziemlich vorbei, denn ein Regisseur, der nur jeden siebenten Monat regiert, ist kein Herr. Zudem bemächtigte sich Förster selbst der Regie bei allen Neuheiten und er bot Neuszenierungen von „Hamlet" und einigen andern klassischen Werken, die ihn als den Meister der Sieben zeigten. Damit war viel gewonnen für ihn, denn dem Theatermenschen imponiert nur der Direktor, der etwas von seinem Handwerk versteht. Und daneben ließ Förster die gebundenen Kräfte der Jugend los.

Mit den Herren Reimers und Wagner wurde ein Wettlauf um die hervorragendsten Rollen Krastels und Roberts veranstaltet, Krastel und Robert erhielten den Othello und den Hamlet aus dem Rollenkreise Sonnenthals, Herr Hübner spielte Hartmannsche Rollen, Herr Devrient schob sich zwischen Gabillon und Lewinsky zu einigen Charakterrollen vor, die seine Stellung befestigten, und er wäre unter Försters Leitung in ein, zwei Jahren wohl bei Aufgaben wie Marinelli angelangt. Daß Herr Thimig auch vorwärts kam in dieser allgemeinen Verschiebung, ist bekannt. Herr Arndt trat als ein neuer Mann Försters in das Burgtheater und Herr Römpler aus Frankfurt wird ihm folgen. Beide werden noch einige Zeit gegeißelt, bis Publikum und Kritik sich an sie gewöhnt haben, dann wird jedermann sich einbilden, sie seien besser geworden. Unter dem weiblichen Personal gab es dieselben Verschiebungen. Frau Hohenfels, die als Desdemona im Burgtheater debutierte, war 15 Jahre später die Alleinherrscherin im Fach der Naiven und Förster führte sie jetzt, da ein Ersatz für die Wessely nicht zu finden war, wieder langsam zu ihrem früheren Fach zurück. Ophelia und Cordelia waren die ersten Versuche nach dieser Richtung. Dadurch wurde Raum für Fräulein Formes und Fräulein Reinhold. Der bedenkliche Versuch, Fräulein Swoboda, ein noch ganz kindliches Wesen, im Burgtheater erste sentimen-

tale Rollen spielen zu lassen, fügte sich diesem Programm der Jugend ein. Die Damen Schratt und Barsescu wurden richtiger als bis dahin beschäftigt, Frau Albrecht und Fräulein Kola, die Errungenschaften der Direktion Sonnenthal, nahmen leider feste Plätze ein und auch sie wurden, Fräulein Kola ganz ungebührlich, in den Vordergrund gestellt. Wenn man all diese Namen überblickt, muß man wohl an eine allmähliche Erneuerung der weiblichen Künstlerschaft des Burgtheaters glauben. Dieselbe ist heute so weit gediehen, daß keine neue jugendliche Rolle mehr in den Besitz der Laubeschen Garde gelangt. Frau Wolter bildet die einzige Ausnahme, denn hinter ihr steht auch keine dritte Kraft. Förster empfand dies sehr stark und er war fest entschlossen, da Abhilfe zu schaffen. Zwei Schachzüge mißglückten ihm: Fräulein Haverlandt als Tragödin wurde abgelehnt, Frau Mitterwurzer als Trägerin einer mittelmäßigen Wolterrolle im modernen Gesellschaftsstück („Die Fremde") in ungebührlicher Weise verhöhnt. Doch das entmutigte den Direktor nicht, denn die Durchführung seines Gedankens war eine unerbittliche Notwendigkeit. Er führte jugendliche Helden und Liebhaberinnen ins Feuer, er machte aus einer alten Naiven eine junge komische Alte und er gab uns sogar eine junge Heldenmutter — wenn auch eine solche zweiten Ranges — in der Frau unsres vortrefflichen Lewinsky. Für Frau Wolter aber suchte er nach großen Aufgaben, die ihr heute näher liegen, und er fand die Mutter der „Makkabäer". Herrn Baumeister soll er unterschätzt haben. Wir wissen nur, daß dieser Künstler den alten Galotti durch ihn erhielt, eine seiner glänzendsten Rollen. Man kann nicht all die hier genannten Thaten billigen, aber es waren doch wieder einmal Thaten. Und namentlich Frau Wolter, der Förster einige Liebhaberinnen abnahm, um ihr große Heldenmütterrollen zuzuweisen, müßte ihm dankbar sein für ihren letzten großen Triumph als Leah in den „Makkabäern". Und zu diesen Thaten gesellten sich auch litterarische Versuche lobenswerter und sogar bedeut-

samer Art, Versuche, die sowohl für seine Klugheit, wie für seinen höheren litterarischen Sinn Zeugnis ablegten. Ob es denn kein Wiener Stück gäbe, das man aufführen könne, fragte Dr. Förster seine Regisseure gleich in der zweiten Sitzung, denn es war ihm ein Greuel, daß Herr Sonnenthal „Cornelius Voß“ von Schönthan als das erste Stück im neuen Hause angesetzt hatte. „O ja“, sagten die Herren, „Bruder Hans“ von C. Karlweiß. Das Stück liegt schon drei Jahre da.“ Und Förster führte das Stück eines neuen Wiener Autors sogleich auf. Eine Großthat aber vollführte er an Hebbels „Gyges“, einer Dichtung, die er aus dem 30jährigen Buchschlaf zum Leben erweckte. Daß Förster an eine Wiederbelebung des ganzen Hebbel, daß er an Kleist und Otto Ludwig dachte, daß er die „Jüdin von Toledo“ neu belebte, daß er an Ibsens „Volksfeind“ heranging und sich ernstlich auch mit einer Byron-Tragödie des „Jüngstdeutschen“ Karl Bleibtreu beschäftigte, das alles muß diesem Manne heute gutgeschrieben werden. Viele Hoffnungen sind mit ihm begraben worden, ein frischer, thatkräftiger Mensch, der erst in seinen alten Tagen auf den richtigen Platz gestellt worden war, ging mit ihm dahin; und man kann sagen, daß in Förster dem Burgtheater ein Direktor starb, den man nach zehnjähriger Herrschaft vielleicht zu seinen Erneuerern gezählt haben würde, wie Schreyvogel und Laube. Ihm nach einjähriger Wirksamkeit gerecht zu werden, ist schwer. Die Wunden, die er so mancher Eitelkeit schlug, sind noch zu frisch, und ihre Heilung anzubahnen, war ihm versagt. Laube wußte ganz genau, warum er sich einen fünfjährigen Vertrag ausbedang, als er Direktor werden sollte.

Während Förster die künstlerische Richtung des neuen Hauses, das eine großartige Anziehungskraft ausübte, nach seinem Sinne bestimmte, ließ Herr Baron Bezecny das Burgtheater finanziell in seinem Sinn verwalten. Gleich bei der Erneuerung des Stammsitzabonnements um die erste Jahreswende wurde ein Geniestreich ausgeführt: Man spannte das Burgtheater als

gewaltige Zugkraft vor die Hofoper, um auch diese flott zu machen. Das heißt: Stammsitzabonnent des neuen Burgtheaters konnte nur derjenige werden, der auch ein Stammsitzabonnement für die Hofoper nahm. Man sagt Herrn Baron Bezecny nach, er sei eine künstlerische Natur. Wenn das begründet wäre, dann müßte er begreifen, daß die Burgtheaterfreunde und Opernfreunde zwei ganz verschiedene Gesellschaftsgruppen sind; je größer meine Liebe für das eine ist, desto gleichgültiger werde ich naturgemäß gegen das andre sein. Diese zwei Gruppen von Kunstfreunden in eine verschmelzen zu wollen, das kann nur der Spekulation einfallen. Doch diese Verschmelzung wurde ja gar nicht angestrebt, es war den Finanzgenies der Intendanz bloß um eine bestimmte Besteuerung der Burgtheaterlust zu gunsten der Hofoper zu thun. Benutzen brauchten die Abonnenten des Burgtheaters ihr Abonnement in der Hofoper nicht — wenn sie's nur bezahlten. Diese Auffassung tritt um so schärfer als die richtige hervor, wenn man weiß, daß die gleiche Strenge gegen die Stammsitzabonnenten der Hofoper nicht geübt wurde; hier konnte man ruhig abonnieren, der Zwang zur Burgtheaterliebe war nicht vorhanden. Diese künstlerisch ebenso frivole als finanziell „geniale" Maßregel trug reiche Früchte für die Hofoper und damit war sie gerechtfertigt. Als man ein Jahr später sah, daß die Anziehungskraft des neuen Hauses fortdauerte, ersann man eine noch kühnere Belastungsprobe für dasselbe.

Die Preise der Plätze sind in den letzten fünfzehn Jahren im Burgtheater in geradezu fabelhafter Weise gestiegen, und zwar die Preise derjenigen Plätze, die ehedem doch noch von den Mittelständen benutzt werden konnten. Die Logen haben sich bloß um etwa 30 Prozent verteuert, die Parkett- und Galeriesitze um etwa 250 Prozent. Auf solch unverantwortliche Weise vertrieb man das naivste, beifallsfreudigste Publikum aus dem Tempel der ersten deutschen Bühne. Und dann baute man ein Haus, in welchem man auf die Bequemlichkeit des „oberen"

Publikums, das sich seinen Einlaß in das Burgtheater nur mit schweren Opfern an Zeit und Geld erkaufen kann, nicht die geringste Rücksicht nahm; und jetzt maßregelte man es abermals durch eine Änderung und Verteuerung des Stammsitzabonnements. Bisher zahlte man im Burgtheater einen bestimmten Betrag für das Recht, einen Tag vor jeder beliebigen Vorstellung seinen Sitz (gegen Vorverkaufsgebühr!) beheben zu dürfen. Die Finanzgenies der Wiener Hoftheaterintendanz aber, denen vor dem ungeheuren Fehlbetrag, den das neue Haus ihnen bringen muß, bangt, haben etwas höchst Einfaches ersonnen, um das Haus noch ertragsfähiger als bisher zu machen. Sie sagten sich: Die alte Klage, daß ein zu enger Kreis des Wiener Publikums in unser Burgtheater kommt, soll verstummen, wir wollen diesen Kreis mit einem Schlag verdoppeln, indem wir ein Stammsitzabonnement auf die geraden und eins auf die ungeraden Tage einführen. Als man dies hörte, konnte man etwas Grundsätzliches dagegen nicht einwenden. Die Unbequemlichkeit für den Einzelnen wurde zwar recht empfindlich, denn es gab kein freies Schalten mehr über einen Sitz; aber wenn das einem lieben Nebenmenschen zu gute kommen soll, so mag es sein. Man nahm also dem Stammsitzabonnenten die Hälfte seines früheren Rechtes; daß man nun auch den Preis dieses Rechtes vermindern würde, war eine ganz natürliche Annahme, denn man hatte jene Einschränkung ja angeblich aus künstlerischen, aus Billigkeitsgründen vorgenommen. Doch was geschah? Das Stammsitzabonnement, das seit dem Januar 1890 nur noch den halben Wert des früheren besitzt, wurde im Preise um 40 Prozent erhöht! Und auch diese Maßregel glückte, denn das Burgtheater ist heute die Mode der reichen Leute in Wien.

Nach dieser finanziellen Kraftprobe, durch welche unsre beiden Hofbühnen ein und derselben Gesellschaftsschichte — der zahlungsfähigsten — ausgeliefert wurden, ist das Burgtheater

mehr als je in Gefahr, von seiner Höhe zu sinken. Das neue übergroße Haus war der erste Schritt auf der Bahn zu einer derberen Spielweise, diese für den Beamten, den Schriftsteller und bildenden Künstler, den Gelehrten, den bürgerlichen Kaufmann und den Gewerbetreibenden kaum noch erschwingliche Erhöhung der Sitzpreise ist der letzte Schritt gewesen zu einer geistigen Vereinsamung des Burgtheaters, die sich mit jedem Jahr mehr bemerkbar machen wird. Heinrich Laube erörtert in seiner Geschichte des „Norddeutschen Theaters“ die Gründe, warum ein erstes Theater nur in einer Großstadt gedeihen könne. Er sagt, daß nur in einer solchen Stadt jene bunte, aus allen Lebensberufen, aus allen Schichten bestehende Mischung des Publikums erreichbar sei, welche im Kleinen ein Bild der Menschheit vorstelle, ein Weltbild. Und nur was auf ein also gemischtes Publikum wirke, sei erprobt, sei erfolgversprechend unter allen Umständen, sei echt. Nur ein also zusammengesetztes Publikum könne einem Theater wirklich förderlich sein. Diese Ausführungen eines Mannes, der eine achtzehnjährige Burgtheaterleitung hinter sich hatte, als er dies mit Bezug auf Leipzig schrieb, also einer durchaus nicht kleinen Stadt, diese Ausführungen enthalten eine tiefe Wahrheit. Und sie wird sich rächen am Körper des Burgtheaters, diese Wahrheit, denn sie ist in einer Stadt auf den Kopf gestellt worden, wo ihre Erfüllung möglich war. Unsere Börsenkreise sind sicherlich nicht jenes Idealpublikum der Großstadt, von dem Heinrich Laube geträumt hat, und ihnen ist das Burgtheater jetzt völlig ausgeliefert.

Neben diesen bedauerlichen Maßnahmen der General-Intendanz gab es auch eine erfreuliche in dieser Zeit: die Regelung der Sommerferienfrage. Es wird seit zehn Jahren als ein Schandfleck Wiens ausgeschrieen, daß wir während des Hochsommers kein einziges Theater zur Verfügung haben, und alle Anstrengungen der Behörden fruchteten bisher nichts, es war

kein Theater offen zu halten. Nun ging die Verwaltung der Hofbühnen an die Lösung dieser Aufgabe. Sie setzte die Ferien der Hofoper für die Dauer vom 1. Juni bis 15. Juli fest, und das Burgtheater soll erst an dem Tage für zwei Monate geschlossen werden, an welchem die Hofoper ihre Pforten wieder öffnet. Diese Verfügung ist gewiß dankenswert und da sie mit Opfern verbunden sein wird, so kann sie zum Teil mit der Gewaltmaßregel des Stammsitz-Abonnements versöhnen. Leider wird aber nicht auch zu sommerlichen Preisen gespielt werden für das in Wien zurückgebliebene Publikum der „toten Saison." Und daß dieses Publikum nicht das zahlungsfähigste ist, weiß man ja. Es wird sich sicherlich bald die Notwendigkeit ergeben, die Preise im Juli und August zu ermäßigen, wenn vorerst auch nur für ältere Opern, deren Ausstattungskosten schon bezahlt sind. Ganz dasselbe gilt für das Burgtheater! Man spiele, sobald der sommerliche Besuch zu wünschen übrig läßt, zu kleinen Preisen. Es würde vielleicht eine ganze Auffrischung des Publikums vor sich gehen, wenn man vom 1. Juni bis 15. Juli zu niedrigen Preisansätzen spielen wollte. Und die Rettung vor dem großen Fehlbetrag, den das neue Haus alljährlich ausweisen muß, wo liegt sie? In den Nachmittagsvorstellungen! Selbst wenn man die zwei Ferienmonate abzieht, bleiben etwa zweiundfünfzig Sonn- und Feiertage, an denen gespielt werden könnte. Und in diesen Vorstellungen kann man die jungen Kräfte, die erst erzogen werden wollen und die am Abend stören, sich austoben lassen, mit diesen Vorstellungen kann man den Mittelständen das Burgtheater wieder zugänglich machen. Wenn man sich zu dieser Popularisierung der Burgtheaterkunst nicht entschließen kann, dann gibt es allerdings noch ein Mittel zur Beseitigung des Fehlbetrags: die Aufhebung der General-Intendanz, deren kostspielige und überflüssige Einrichtungen die Hoftheater zu bezahlen haben.

Doch Herr von Bezecny hat heute freilich wieder eine andre

Aufgabe zu erfüllen, als die, an seine Selbstauflösung zu denken. Wer wird Direktor des Burgtheaters? Diese Frage schwebt seit Försters Tod in Wien auf allen Lippen.

Als vor anderthalb Jahren die Direktorstelle des Burgtheaters besetzt werden mußte, wurde Herr Dr. Alfred v. Berger neben Herrn Dr. August Förster als der einzige ernsthafte Kandidat genannt, doch wurde Förster ihm vorgezogen und Baron Berger blieb, was er war — „artistischer Sekretär" des Burgtheaters. Als Dr. Förster nun so plötzlich starb, bezeichnete die allgemeine Stimme Herrn Dr Berger als seinen berufenen Nachfolger; aber schon am Begräbnistage des Direktors wurde dieser Annahme ein Ende bereitet für alle, die halbamtliche Kundgebungen zu lesen verstehen. Die „Wiener Abendpost" brachte nämlich die folgende Verlautbarung:

„Mit Genehmigung Seiner Durchlaucht des Herrn Ersten Obersthofmeisters Generals der Kavallerie Constantin Prinzen zu Hohenlohe-Schillingsfürst wurde die Leitung der Direktionsgeschäfte des Hofburgtheaters dem Oberregisseur Adolf Ritter v. Sonnenthal in Gemeinschaft mit dem artistischen Sekretär Dr. Alfred Freiherrn v. Berger provisorisch übertragen."

Damit war Herr Sonnenthal zum Leiter, Herr Baron Berger zu seinem Sekretär ernannt, denn wenn man ernstlich daran gedacht hätte, den letzteren künftig zum Direktor zu ernennen, so würde er jetzt der erste Mann haben sein müssen, er hätte die Leitung im Einvernehmen mit dem Oberregisseur Sonnenthal zu führen gehabt. So hat offenbar auch Herr Baron Berger die Sache aufgefaßt und er überreichte der General-Intendanz die Verzichtleistung auf sein Amt.

Wir konnten diese Handlungsweise des Herr Dr. v. Berger sehr wohl verstehen, denn er erblickte in der Entscheidung der General-Intendanz einen Mangel an Vertrauen für seine Person. Wenn man nicht sogleich den Mut hatte, ihn zum provisorischen Direktor zu ernennen, wird man später diesen Mut noch viel

weniger für eine definitive Ernennung aufbringen. So mochte er gedacht haben. Zu einem Sekretär auf Lebenszeit aber war Herr Dr. v. Berger sich doch zu gut. Und das nahm man ihm gewaltig übel. Man behandelte ihn als widerspenstigen „Beamten" und ließ ihn seiner Wege ziehen.

Die Frage, warum Dr. Alfred von Berger nach dem Tode Försters kein so ernster Kandidat mehr war als vor der Berufung dieses Direktors, ist bald beantwortet: Er hat sich verheiratet. Mit einer Künstlerin des Burgtheaters, dem Fräulein Stella Hohenfels, verheiratet. Die hundertjährige Überlieferung des Burgtheaters aber verbietet die Bestallung eines Direktors, der selbst als Künstler wirkt oder eine Frau besitzt, die Mitglied des Burgtheaters ist. Als Adolf Wilbrandt Direktor des Burgtheaters wurde, mußte seine Frau, die nicht mehr Mitglied der Hofbühne war, einen Revers unterzeichnen, womit sie sich verpflichtete, ihre Kunst nirgends auszuüben, solange ihr Mann Direktor bleiben würde. Man verschloß ihr nicht nur das Burgtheater, man erklärte auch auswärtige Gastspielfahrten der Künstlerin mit der Würde ihres Gatten für unvereinbar. Und als Dr. August Förster Direktor der ersten deutschen Bühne wurde, war es selbstverständlich, daß er auf seine schauspielerische Thätigkeit für immer verzichten mußte.

Die Strenge dieses Hausgesetzes hat ein gutes: sie hebt den Direktor über das Künstlerpersonal des Burgtheaters empor, sie entzieht ihn dem Rollenstreit, dem persönlichen Wettbewerb mit den Künstlern des Theaters, sie setzt ihn nicht den Zufälligkeiten neuer schauspielerischer Aufgaben aus, sie gibt weder ihn, noch seine Frau der Kritik des Tages preis. Ein als Schauspieler heruntergerissener Direktor wäre verloren auf seinem Posten, eine in ihrem Spieleifer durch öffentlichen Tadel oder durch den Einspruch der Regisseure gehemmte Direktorin wäre ein Hauskreuz für ihn und vielleicht auch für das Theater. Das alles spricht unleugbar für die Überlieferung des Burg-

theaters. Gegen sie spricht, daß es Fälle geben kann, wo dieses Hausgesetz gegen das eigne Fleisch wütet, gegen die Kunst, der das Theater gewidmet ist. Die Befähigung zum Direktor ist selten bei einem Schauspieler und seit Schröder war sie im Burgtheater nicht vorhanden. Gesetzt den Fall, Herr von Sonnenthal besäße diese Fähigkeit — wir glauben, er besitzt sie nicht — wäre es nicht ein barbarischer Gedanke, diesen großen Schauspieler verlieren zu müssen? Und gesetzt den Fall, man würde Dr. von Berger zum Direktor ernennen, wäre es nicht ein Verbrechen — am Burgtheater begangen! — seine Frau zum Verzicht auf ihre Künstlerschaft zu zwingen? Eine Direktion Berger war vielen Freunden des Burgtheaters sympathisch; aber um den Preis Hohenfels wäre sie zu teuer bezahlt worden. Ob man um ihretwillen die Überlieferung des Burgtheaters hätte verletzen sollen? Das wollen wir unentschieden lassen.

Mit Baron Berger ist ein hochgebildeter artistischer Sekretär des Burgtheaters von uns geschieden, ein feiner Ästhetiker, ein bewährter Übersetzer und Bearbeiter, ein nicht unbegabter Dramatiker und Lyriker, dem überdies eine dreijährige praktische Thätigkeit am Burgtheater zu statten kam. Wir können unmöglich glauben, daß dieser Mann dem Burgtheater für immer verloren ist, weil er als Beamter nicht nach Belieben mit sich schalten und walten ließ. Die Notwendigkeit wird vielleicht dieselben Persönlichkeiten, die ihn heute fallen ließen, einst zwingen, auf ihn zurück zu greifen.

Wer aber wird indessen Direktor des Burgtheaters? Einige Stimmen bringen eine Sache, die schon bei Eröffnung des neuen Hauses vielfach besprochen und angeregt wurde, wieder auf die Oberfläche: Herr von Sonnenthal soll in den Freiherrnstand erhoben und Direktor werden. Daß wir nicht mehr weit von der Schauspieler-Baronie sind, ist gewiß. Aber an die Möglichkeit einer solchen Lösung der Burgtheaterfrage zu glauben, fällt doch etwas schwer. Selbst die Bewunderer des Herrn Sonnenthal, und gerade sie, können nur lächeln bei diesem Ge-

danken. Einstweilen liebt es Herr von Sonnenthal noch, den diplomatischen Schalk zu spielen und allen jenen die Direktion zu versprechen, die bei einer in Wien ausbrechenden Krise stets um seinen Einfluß betteln.... Die Intendanz aber läßt verkünden, sie werde bestrebt sein, das Amt nicht wieder einem „Ausländer“ anzuvertrauen. Laube, Dingelstedt, Wilbrandt und Förster waren Ausländer! Als ob Deutschland in deutschen Geistesfragen Ausland für uns wäre! Auch uns soll ein Wiener gewiß lieber sein, als irgend ein norddeutscher Herr, der die Kaiserstadt und ihr eigentümliches Leben, ihre Kunstbedürfnisse und ihr Kunstverständnis nicht genau kennt, aber da man den Mann, von dem man gegenwärtig mit einiger Wahrscheinlichkeit sagen kann, daß er der Führung desselben vielleicht mächtig wäre, ziehen läßt, ein zweiter keinen einzigen Freund in der Wiener Presse hat — was bleibt da übrig? Herr Baron Bezecny hat auf diese Frage eine verblüffende Antwort gegeben: er erfand sich einen neuen Mann. Er ernannte Herrn Dr. Max Burckhard, einen Justizbeamten des Unterrichtsministeriums, zum „interimistischen Leiter des artistischen Sekretariates des Burgtheaters“, und man spricht und schreibt es, daß dieser neue Mann nach halbjähriger Probe — Direktor werden solle. Also ein „Inländer“ um jeden Preis? Der büreaukratische Gewaltstreich rief in kunstverständigen, in litterarischen Kreisen ein maßloses Erstaunen hervor und der Leiter der Wiener General-Intendanz erscheint plötzlich wieder als jener feinsinnige kunstverständige Mann, als der er sich in dem spekulativen Bestreben offenbarte, die Burgtheaterfreunde zu Opernabonnenten zu machen.

Der Sekretär des Burgtheaters ist wichtig, wenn er neben einem unlitterarischen Schauspieler-Direktor zu wirken hat, sobald aber ein Dramaturg an der Spitze des Hauses steht, hat sich die Öffentlichkeit mit dem Leiter des Kanzleibetriebes nicht zu beschäftigen. Und einen litterarischen Direktor soll und muß das Burgtheater wieder haben.

Die Direktorstelle des Burgtheaters wird seit den Tagen Schreyvogels von allen Verständigen als eine Würde angesehen, die nur an einen dramatischen oder dramaturgischen Schriftsteller vergeben werden kann, und das Festhalten an diesem Grundsatze hat sich in der That als fruchtbar erwiesen. Goethe, Tieck und Immermann durfte man als Bühnenlenker schelten, ihre Neigung zu litterarischen Experimenten bot ja reichliche Angriffspunkte für jene Richtung der Kritik, welche das billige Wort gemünzt hat: Die Bühne gehört der Schauspielkunst. Diese Richtung hat bei jedem Experiment ein solches Geschrei erhoben, daß die litterarische Direktion in Deutschland in Verruf kam. Doch am Burgtheater hat sie sich sieghaft behauptet, obwohl Schreyvogel, Laube, Dingelstedt und Wilbrandt durchaus nicht der Anschauung lebten, daß die Bühne eine ausschließliche Pflegestädte der Schauspielkunst sei. Sie wußten — mit Ausnahme Wilbrandts — Maß zu halten mit ihren litterarischen Neigungen und hatten doch immer die Dichtung im Auge, und sie waren dadurch ein Wall gegen die Überhebung der Schauspielerei, die ihr Herz immer an die flachsten Erzeugnisse der Litteratur hängt, weil sie in ihnen den größen Spielraum für das Kunststück findet. Nur weil das Burgtheater eine Reihe von Direktoren gehabt hat, welche die Litteraturen aller Völker pflegten, indem sie der Schauspielkunst große Aufgaben zuwiesen, ist es das geworden, was es ist. Es gehört denn auch nur die Hälfte seines Ruhmes der Schauspielkunst; die andre Hälfte nehmen wir für seine litterarisch geführte Leitung in Anspruch. Und weil wir das thun, ist uns bange vor der langen Dauer eines neuerlichen Provisoriums Sonnenthal, ist uns bange vor dem Definitivum eines Dilettanten. Die Würde der Burgtheaterdirektion soll und muß wieder an einen Dramatiker vergeben werden, an einen Dramaturgen mit dichterischer Veranlagung. Wir sagen nicht an einen Dichter, sondern an einen Mann mit dichterischer Veranlagung, an einen begabten Schrift-

steller, der Stücke geschrieben hat. Diese Bedingung war bei Schreyvogel, Laube und Dingelstedt erfüllt, bei Wilbrandt traf sie nicht zu, denn er war ein Dichter — und er blieb ein schwächlicher Direktor. Wer die Bühne meistern will, der muß ein tüchtiger Handwerker sein. Er darf nicht mit der Kurzsichtigkeit des Schauspielers, dessen Denkvermögen in seinen Rollenkreis gebannt ist, vor einem Stück stehen, er muß den Herzschlag einer Dichtung vernehmen können und die Fähigkeit besitzen, die Blößen eines Werkes zu verhüllen und seine Vorzüge mit Macht zur Geltung zu bringen. Wo dem Dichter aber etwas Menschliches begegnet ist oder wo er gegen die Bedingungen der szenischen Wirkung verstößt, da muß sich der Erkenntnis des Dramaturgen ein dichterisches Können gesellen, er muß dem Dichter ein Berater und Mitarbeiter werden.

Diese Auffassung von der Wirksamkeit eines Dramaturgen ist nicht unsre Erfindung, sie kann gerade für das Burgtheater als eine Überlieferung gelten, und zwar als eine, an der unbedingt festgehalten werden muß. Der deutsche Dramatiker führt fast ausnahmslos ein weltfremdes Dasein, er empfängt und vollendet sein Werk am Schreibtisch und übergibt es dann fremden, oft barbarischen Händen. An ihn denkt niemand mehr bis zur ersten Aufführung, zu der er meistens — aber auch nicht immer und überall — eingeladen wird. Oft darf er sogar der letzten Probe beiwohnen. Er wird sich bei derselben aber schweigend verhalten müssen, wenn er kein Unheil stiften will, und hätte er tausendmal die Empfindung, daß sein Stück in Grund und Boden verdorben wurde durch eine verkehrte Besetzung, durch schlechte Inszenierung, unverständige Darstellung oder gewaltthätige Streichungen. Das Stück, das er aus den Händen gegeben, gehört nicht mehr ihm; und wenn es ein noch so feingegliedertes Kunstwerk wäre, es ist jetzt zum Stoff geworden, aus dem eine andre Kunst ihr Gebilde formt, und wehe dem deutschen Dichter, der wehleidig ist. Sein einziger

Trost bleibt ein guter Dramaturg, der seine Sache zu führen befähigt ist, und den findet er nur an wenigen großen Bühnen. Mit Sicherheit konnte er bisher stets darauf zählen, ibn im Burgtheater zu finden, und wenn es ihm geglückt ist, sein Werk hier zur ersten Aufführung zu bringen, war er gut gebettet, denn die „Einrichtung“ dieser Bühne wurde dann maßgebend für alle andern.

Der Dramaturg in unserm Sinne ist ein deutsches Geschöpf und er ist eine Notwendigkeit, die sich mit jedem Jahre einen größeren Kreis von Bühnen erobert. In Frankreich wird jedem Dramatiker die Bühne und ihr Personal zur Verfügung gestellt, sobald ein Stück von ihm zur Aufführung bestimmt ist. Der Dichter leitet alle Proben, setzt sein Stück in Szene und studiert mit jedem Schauspieler die einzelne Rolle. Er ist der Herr des Theaters und nicht sein geduldeter Gast. Darum ist in Frankreich jeder bekannte Dramatiker auch ein ausgezeichneter Dramaturg, darum sind die Pariser Direktoren der Anstellung von Dramaturgen enthoben. Und wenn die Direktion des Burgtheaters heute in Paris zu vergeben wäre, würde jeder Dramatiker befähigt sein, dasselbe zu leiten. Doch in ganz Deutschland wissen wir niemand zu nennen, von dem man dies behaupten könnte. Ist dies nicht seltsam? Das junge Deutschland nahm einst einen kräftigen Anlauf, das Mißverhältnis zwischen Bühne und Dramatiker auszugleichen, aber es ist bei diesem Anlauf geblieben. Laube, Gutzkow und andere ließen sich als junge Autoren das Recht nicht schmälern, ihre Stücke selbst zu inszenieren, und sie wurden gute Dramaturgen. Es war durch sie in den vierziger Jahren in Deutschland Mode geworden, den Autor zur Inszenierung seines Werkes zu rufen, und dieser Mode verdanken wir die Dramaturgen, die wir besaßen. Laube inszenierte als wenig erfahrener Mann im Burgtheater seine „Karlsschüler“ und den „Monaldeschi“, und er ist nur dadurch Burgtheaterdirektor geworden. Heute ist diese Mode

längst verschollen und der Nachwuchs an Dramaturgen ist ausgeblieben. Die deutschen Schriftsteller sind für das praktische Theater, dessen sie sich nicht zu bemeistern gewußt haben, fast alle unbrauchbar geworden, sie haben ihre Rechte preisgegeben und die Entwickelung der Inszenierungskunst verschlafen. Und doch sollte man einen dieser Dramatiker jetzt zum Direktor des Burgtheaters machen? Jawohl! Denn in viel höherem Grade als in jeder andern Begabung sind in derjenigen des Dramatikers die entwickelungsfähigen Keime zum Dramaturgen vorhanden und gerade das Burgtheater ist eine hohe Schule für jeden, der neben seiner dichterischen Begabung auch praktischen Theaterverstand und einen Blick für das darstellende Talent besitzt. Für den Dilettantismus aber wird es nur eine unfruchtbare Versuchsstätte sein.

Ist es nach dieser Darlegung noch nötig, ein Schlußwort zu sprechen über die jüngste Burgtheaterkrise und ihre, wie man fest behauptet, geplante Lösung? Nein! Wer über das Wohl und Wehe des Burgtheaters zu entscheiden hat, der befrage seine mehr als hundertjährige Geschichte. Sie verzeichnet eine schauspielerische und eine büreaukratische Direktion als die größten Ungeschicklichkeiten, die am Burgtheater begangen wurden. Und es ist heute wichtiger als je, daß die litterarische Fahne des Hauses einem Manne anvertraut werde, der festgegründete Kunstanschauungen mitbringt, der eine Erfüllung, eine Krönung seines Lebensberufes in einer Wirksamkeit an der Spitze der ersten deutschen Bühne sehen würde. Diese Fahne in die Hand eines Mannes zu drücken, der bis zu dieser Stunde in einer Beamtenlaufbahn mit seinem ganzen Denken und Empfinden nach andern Zielen gestrebt hat, den nichts als die Gönnerschaft eines Ministers, das Bestreben, Karriere zu machen, ins Burgtheater führte, das wäre eine büreaukratische Überhebung, eine Frivolität, die man nur auf das Entschiedenste verdammen könnte.

Wir bauen zuversichtlich auf eine andere Lösung der Direk-

tionsfrage an der ersten deutschen Bühne. Und diese Lösung muß bald erfolgen, denn schon die wenigen Wochen eines neuen Provisoriums Sonnenthal haben ihr bedenkliches Gepräge. Jene niedrige dramatische Sensations-Litteratur, die von den Hofschauspielern bisher immer nur in den Vorstadttheatern zu wohlthätigen Zwecken gespielt wurde, wird, in gänzlicher Verkennung des Gedankens, der den volkstümlichen Nachmittagsvorstellungen zu Grunde liegt, am Sonntag Nachmittag in das neue Burgtheater eingeschmuggelt, und ein neuer Pariser Schwank, der in Gefahr war, nicht genügend ausgebeutet werden zu können, weil ein darin beschäftigter erster Schauspieler seinen Urlaub antreten mußte, sollte gleich viermal hintereinander gespielt werden. Nur ein Krankheitsfall hat dies verhindert. Also bedenkliche provisorische Umwälzungen in Geschmacks- und Verwaltungsfragen! Umwälzungen, die wieder an den unseligen Urlaubsunfug anknüpfen, aus ihm herauswachsen. Wie groß derselbe ist, fühlen wir gerade zu dieser Stunde, denn während diese Zeilen zum Drucker wandern, sind die Herren Hartmann und Robert und Frau Hohenfels beurlaubt. Und ihnen folgt Herr von Sonnenthal, der für sieben Wochen von dannen zieht. Und indessen wird der „interimistische Leiter des artistischen Sekretariates" den „provisorischen Direktor", der sich auswärts sein Brot verdienen muß, vertreten. Der Mann, der drei Wochen „interimistisch" im Burgtheater zu Hause ist!

Wir hoffen, ehestens einen definitiven Mann an der Spitze des Burgtheaters zu sehen, der nicht so leichten Sinnes dessen vornehme Grundsätze opfert wie Herr von Sonnenthal, einen Mann, der die litterarische Fahne des alten Burgtheaters auch im neuen Hause hochhält.

IV.

Das Hofoperntheater.

Ueber diese Hofbühne, die 1867 aus dem alten Kärntnerthortheater hervorging, können wir uns kürzer fassen. Ihr kommt seit zehn Jahren unter Wilhelm Jahns Leitung eine gewisse Stetigkeit ganz außerordentlich zu statten. Ehedem krankte sie an gar üblen Direktions-Verhältnissen und sie war wirtschaftlich stark geschädigt, als Baron Hofmann, der ehemalige Reichsfinanzminister, die General-Intendanz übernahm. Sein Nachfolger, Baron Bezecny, hat mit allen Mitteln die weitere „Sanierung" jener Verhältnisse angestrebt, und sie ist ihm wohl auch gelungen, so weit dies möglich war. Der großartige Organismus der Hofoper arbeitet heute zwar schwerfälliger als je, aber mit einem außerordentlichen Aufwand von Mitteln und szenischem Geschick. Die Wiener Hofoper weiß zu blenden und anzuziehen, und ihre Darbietungen sind mannigfaltiger Art, sie erstrecken sich über weite Gebiete der theatralischen und musikalischen Produktion. Wenn man dies weiß und die Entwickelung des Burgtheaters genau verfolgt, kommt man zu ganz neuen Gründen für die Dürftigkeit unseres Privattheaterwesens. Das Burgtheater hat unter Laube nur den vornehmen französischen Autoren einen gewissen Spielraum gewährt, unter Dingelstedt wurde selbst dies eingedämmt. Daraus erklärt es sich, daß in Wien immer eine zweite Bühne die französischen Sensationen

pflegen konnte. Unter Wilbrandt aber trat eine Wandlung ein. Es wurden von ihm in Paris „Feodora“, „Georgette“, „Denise“ und „Theodora“ für das Burgtheater angekauft, unter Förster die „Fremde“ aus dem Nachlaß des Stadttheaters übernommen. Damit war einem Privattheater der Lebensnerv unterbunden. Ein andres ist durch die Ausdehnung des Spielplanes und durch die Ausstattungspracht der Hofoper überflüssig, unmöglich geworden. Es gab eine Zeit, in der „Wiener Walzer“, die „Puppenfee“ und andre moderne Darbietungen, die halb Feerie halb Ballett sind, im Theater an der Wien hätten aufgeführt werden müssen und die Spieloper hatte damals ihre Zelte in der Josefstadt und später im Ringtheater aufgeschlagen. Das ist alles vorbei. Die Hofoper hat heute dieselbe Auffaugungskraft wie das Burgtheater, und wie hier die Pflege der großen Dichtung oft der Pflege der Pariser Kassenmagnete weichen muß, so tritt in der Hofoper nicht selten alles vor dem modernen Ausstattungsballett zurück. „Exzelsior“, „Wiener Walzer“, „die Puppenfee“ und „Sonne und Erde“ beherrschen ganze Spieljahre, und neuestens nimmt auch die Spieloper einen breiteren Raum im Jahresplan ein. Ja selbst mit einer alten Operette von Suppé, (der „Spieloper“ „Im Pensionat“) ist ein Versuch gemacht worden, und der entgegengesetzte Pol wurde durch die opernhafte Aufführung des Lisztschen Oratoriums: „Die heilige Elisabeth“ erreicht. Es liegt uns ganz fern, das zu tadeln, obwohl wir nicht verkennen, daß der eigentliche Reiz, der Duft einer Spieloper in dem großen Wiener Opernhaus verloren gehen muß und daß das Ballett, über dessen Bedeutung wir unsere eigenen Gedanken haben, zu vorlaut ist. Es stehen im Durchschnitt etwa achtzig verschiedene Werke im Jahresplan und davon zählen beiläufig zwanzig zur Gattung des „Balletts“. Dieses Viertel wird aber in der Aufführungsziffer des Jahres zu einem guten Drittel der Gesamtthätigkeit der Hofoper, und das ist entschieden zu viel.

Überaus rühmenswert ist es, daß auch in der Wiener Hof-

oper, wie im Burgtheater, ein künstlerisches Weltbild angestrebt wird. Der geistige Besitzstand der Großen Oper zu Paris z. B. ist mit demjenigen unserer Hofoper in seinem Reichtum in keiner Weise zu vergleichen; ob irgend eine deutsche Oper sich mit ihr vergleichen läßt, wissen wir nicht. Eine Anstalt, bei welcher der Besitzstand von 80 dramatisch-musikalischen Werken der Normalstand ist, dürfte ziemlich vereinzelt dastehen in Europa. Das Burgtheater hatte im Spieljahr 1888/89 nur um dreizehn Werke mehr aufzuweisen. Freilich ist zu bemerken, daß die geistige Übersiedelung des alten Burgtheaters in das neue Haus heute noch lange nicht vollzogen ist, denn das erste Spieljahr in diesem neuen Hause war um achtunddreißig Stücke ärmer als das letzte im alten, und dieses letzte war — ein Sonnenthaljahr. 131 dramatische Werke war die Gesamtziffer des Spielplanes von 1887/88, nur 93 diejenige des Spieljahres 1888/89 im neuen Hause. Man muß also die Schwerfälligkeit unserer Hofoper um so mehr zu begreifen suchen, sie ist begründet in ihrem Reichtum. Wir müssen uns alljährlich mit einer, höchstens zwei neuen Opern und einem neuen Ballett begnügen, weil es thatsächlich an der Zeit gebricht, mehr zu leisten, wenn der große Spielplan aufrecht erhalten werden soll, und das kann nur geschehen, wenn in jedem Jahr Raum bleibt, für die absterbenden Werke etwa fünfzehn Wiederaufnahmen älterer Opern zu veranstalten. So tilgt man seine Schuld gegen die musikalischen Klassiker, die manchmal sehr hoch anwächst. Vor drei Jahren z. B. war Gluck auf ein einziges Werk („Orpheus") im Spielplan herabgesunken. Da kam die hundertjährige Gedenkfeier und in ihrem Gefolge sahen wir „Iphigenie auf Tauris", „Alceste", die „Maienkönigin", „Armida" und die Ouverture zur „Iphigenie in Aulis." Wir behaupten allen Neuigkeitsfanatikern zum Trotz, daß dies richtig und nötig war. Ebenso verhält es sich mit der Feier des 100. Geburtstages von Weber und der textlichen Erneuerung des „Don Juan" an seinem hundertsten Wiegenfeste. Solche Thaten müssen zuweilen

gethan werden und zu ihrer Ausführung sind eben die großen unabhängigen Hofopernbühnen da.

Die 80 musikalisch-theatralischen Bühnenwerke des Wiener Opernspielplanes verteilen sich auf nur 34 Tondichter. Das ist freilich eine bedauerlich kleine Zahl, wenn man bedenkt, daß etwa 200 nach der Ehre geizen, in Wien aufgeführt zu werden. Daß von diesen 34 Autoren nur ein geringer Teil auf die deutsche Kunst entfällt, ist klar, und dies ist ein starker Angriffspunkt gegen die Wiener Hofoper. In der Pflege Richard Wagners schreitet dieselbe an der Spitze der Bewegung, aber daneben verschwindet alles andere. Es ist so weit gekommen, daß außer Wagner kein anderer Tonmeister in Aufführungen ersten Ranges zur Geltung kommt. So lange Theodor Reichmann uns gehörte, gab es wenigstens noch vorzügliche Marschner-Vorstellungen, jetzt aber ist dieser Meister ganz verschwunden, er fiel mit Reichmann, der gemaßregelt werden mußte, weil er der Hauptträger der in unserer Hofoper herrschenden Disziplinlosigkeit geworden war. Doch nicht von der fehlenden Mannszucht in unserer Oper wollten wir sprechen, sondern von ihrem Spielplan. Der „Trompeter von Säkkingen" drang rasch zu uns und er schlug hier selbst „Wiener Walzer" und „Erzelsior", aber was sonst Ernsthaftes in Deutschland oder in Österreich geschaffen wird, dringt selten oder gar nicht in das stolze Wiener Opernhaus. Die Auswahl unserer Opernneuheiten ist, wenn sie die bestmögliche sein soll, fast immer eine Beleidigung für die schaffenden deutschen Tonkünstler der Gegenwart. Das Spieljahr 1886/87 brachte uns die Opern „Marffa" und „Harold" — von Johannes Hager und Karl Pfeffer als Neuheiten, und endlich „Merlin"; das Spieljahr 1887/88 „Othello" und „Cid"; das Spieljahr 1888/89 „Die Königsbraut" und die „Drei Pintos". Dieselben Verirrungen, die wir im Burgtheater unter schwachen Direktionen finden, sie sind auch hier nachzuweisen. Im Wiener Hofopernhaus ist

Raum für die Bachrich, Pfeffer, Hager und Robert Fuchs, aber es ist keiner für — doch nein, die Zurückgesetzten wollen wir nicht nennen. Verdi, Gounod, Delibes, Massenet, Bizet, Boito, Smareglia und 20 andre lebende Fremde stehen im Rahmen der Wiener Hofoper den toten deutschen: Gluck, Beethoven, Mozart, Wagner, Weber, Marschner und Lortzing gegenüber. Die Klassik gehört im Wiener Hofopernhause den Deutschen, die lebende Kunst aber den Fremden oder dem einheimischen Dilettantismus. Das ist eine gar merkwürdige Erscheinung und sie ist zum Glück im Burgtheater nicht im entferntesten nachzuweisen. Die 93 dramatischen Werke des Spieljahres 1888/89 verteilten sich an dieser Bühne auf 63 verschiedene Autoren. Darunter sind 35 deutsche Dramatiker vertreten mit 61 Bühnenwerken und 220 Aufführungen. Wenn wir Shakespeare mit 30 Abenden noch zur germanischen Kunst zählen, so bleiben keine 100 Tage für die Fremden. Das Mißverhältnis zwischen Oper und Burg ist also verblüffend, und mit soviel Recht das Burgtheater die erste deutsche Bühne genannt wird, mit so wenig könnte das Wiener Hofoperntheater auf eine solche Bezeichnung Anspruch erheben — es ist eine ganz internationale musikalische Anstalt. Maßgebend bei der Wahl einer Neuheit für die Oper ist fast immer die Frage, ob sich ein großer Ausstattungsapparat in Bewegung setzen läßt. Der Schwerpunkt liegt im äußeren Glanz, im Pomp, und das Publikum ist dadurch so verwöhnt worden, daß die Hofoper heute die absolute und alleinige Beherrscherin des Ausstattungsstückes in der Kaiserstadt ist. Eines der inhaltslosesten und krassesten Machwerke der zeitgenössischen Oper, der „Vasall von Szigeth", beherrscht als Neuheit das Spieljahr 1889/90, die prunkvolle Ausstattung trägt das nichtige, fast unverständliche Textbuch. Die edle „Heilige Elisabeth" Liszts, die als Oratorium einen schweren Stand zu haben schien im Rahmen eines Opernhauses, behauptet sich mit Glück neben jener Todsünde des guten Geschmacks. Freilich, auch sie wird

vielleicht nur durch den dekorativen Prunk am Leben erhalten. Der musikalische Wert oder Unwert eines Werkes ist in der Oper, wie es scheint, heute eine Frage zweiten Ranges geworden. Und geradezu als eine barbarische Erscheinung muß es bezeichnet werden, daß die einaktigen, mit allem Glanz ausgestatteten Ballette auf unser Opernpublikum einen so verheerenden Einfluß geübt haben, daß ganze Spielopern, selbst „Fidelio" vor halbleeren Häusern aufgeführt werden: Denn man kommt erst zum „Anhängsel", zum „Zugstück" des Abends ins Haus! Das ist tief betrübend für die Musikstadt Wien. Aber unsere Operndirektion pflegt nicht nur die Ballettanhängsel, die dem Publikum gefallen, sie hat sich auch in das „Versprechen hinter'm Herd" vernarrt, eine musikalische Vorstadtposse, die das bessere Publikum der Hofoper auf das Entschiedenste verdammt. Weil es ehedem eine gute Darstellerin der Nandl in der Hofoper gab, der zu Liebe diese Geschmacksverirrung begangen wurde, erbt dieses Übel sich jetzt von Geschlecht zu Geschlecht fort, selbst die talent- und stimmlose Rosa Hellmesberger durfte unsere Hofoper als Nandl bloßstellen.

Hoch steht im allgemeinen die Künstlerschaft der Wiener Hofoper. Ihr Orchester ist einzig in der Welt und ihre Gesangskräfte werden fortwährend aus dem besten Stimmmaterial Europas erneuert. Wir hatten lange einen schwedischen Tenor, haben jetzt einen französischen und einen tschechischen neben den deutschen Sängern ersten Ranges, und die italienische Kunst ist von altersher heimisch bei uns. Eine solche Befruchtung von auswärts ist im Schauspiel nicht möglich.

Die Mängel im Personalstand der Wiener Hofoper sind freilich trotz alledem nicht zu verhüllen. Es fehlt uns gegenwärtig ein poetischer erster Bariton, es fehlt uns vollständig eine Meisterin des kolorierten Gesanges. Man ließ Fräulein Bianca Bianchi ziehen, machte das klägliche Experiment Broch und verschrieb sich jetzt Fräulein Abendroth. Diese Sängerin bedeutet

aber in der Hofoper genau das, was Fräulein Swoboda im Burgtheater bedeutet — sie ist gänzlich unreif, sie gehört in das Konservatorium. Auch fehlt es für Frau Materna an einer Nachfolgerin, und diese ist schon fast nötiger als jene für Frau Wolter im Burgtheater. Frau Wolter hat einen schönen Kopf und eine zarte aber sehnige Gestalt; Frau Materna trägt ein afrikanisches Vollmondhaupt auf einer aus allen Formen quellenden Leibesfülle. Ihre Stimme ist stahlhart, von kaltem Glanz, sie dringt durch Mark und Bein, aber nicht ins Herz. Für die Darstellung Wagnerscher Heldenweiber ist sie fast unersetzlich. Als Elisabeth in „Tannhäuser", als „Armida" und in vielen anderen Rollen ist sie einfach unmöglich geworden. Wo alles auf die Illusion hinarbeitet, wie in der Oper, darf der weibliche Mittelpunkt einer Oper dem Zuschauer die Illusion nicht rauben. Das alles zu sagen ist sehr peinlich, aber es mußte endlich gesagt werden. Im Zeitalter der Meiningerei in Kostüm und Dekoration lassen wir uns weder die Unreife des Fräulein Abendroth, noch die Überreife der genannten, gewiß verdienstvollen Sängerin bieten. Bedauerlich bleibt es, daß die Oper in ihrem Organismus keinen Raum hat für reife ältere Künstlerschaft, wie das Schauspiel und die Tragödie. Frau Wolter wird als Heldenmutter einzig sein, wie sie einzig als Heroine war, die Oper aber hat für einen Sopran über Fünfzig keine Verwendung, in ihrem Rahmen darf man nicht altern. Das erfuhren die Damen Ehn und Lucca trotz ihrer zierlichen Gestalten, und das wird Frau Materna in sehr kurzer Zeit ebenfalls erfahren haben. Auch unser meistbeschäftigter Tenor, Herr Georg Müller, singt am Ende seiner Laufbahn; unser Buffo Mayerhofer ist über dieses Ende hinaus gediehen; er singt seit zehn Jahren ohne Stimme. Wer unsere Oper auf ihrem Höhepunkt sehen will, darf bloß eine „Lohengrin"-Aufführung anhören; wer sie auf ihrem Nullpunkt kennen lernen will, der höre „Lucia", von den Herren Müller und Horwitz und Frl.

Abendroth gesungen. Mit großen Hoffnungen trat Herr van Dyck bei uns ein; aber er hat es in anderthalb Jahren bloß zu drei Rollen gebracht. Noch größere Hoffnungen knüpfen sich an die allerneueste Errungenschaft, Frau Sthamer-Andrießen, sie wird vielleicht Frau Materna ersetzen können.

Am tiefsten steht unter jenen Kunstgebieten, die zu den theatralischen gezählt werden und die sich auf den Bühnen unserer ersten Opernhäuser dauernd behaupten, am tiefsten steht heute wohl das Ballett. Es ist auf dem Stande geblieben, auf welchem unsere Poesie sich etwa ein halbes Jahrhundert vor unsern Klassikern befand; nur im äußeren Glanz hat es eine Entwickelung durchgemacht, der Tanz als solcher ist zur Schablone erstarrt oder eine Nebensache im Ballett geworden. Die Tänzerinnen drücken kein Fühlen in schönen Bewegungen anmutig aus, sie vollführen technische Kunststückchen fast närrischer Art und es ist überaus bezeichnend, daß Fräulein Cereale, die erste Wiener Tänzerin, ihre Stellung mit dem Fußspitzentanz begründete und sich durch ihn darin behauptet. Gibt es etwas Sinnloseres, Alberneres, als diese Art des Tanzes? Der Tanz als Ausdruck des Empfindungslebens, als Kunst, die ohne Worte und ohne Weisen, die bloß durch schöne und charakteristische Bewegung zu den Herzen und den Sinnen spricht, der Tanz als ein Träger seelischer Vorgänge ist dem Ballett verloren gegangen, es bewegt sich in starrem konventionellem Formelwesen und die Mimik unserer Ballerinen hat etwas von der Verzweiflung der Dummheit an sich, die nicht begreift und nicht begriffen wird, aber süßlich lächelt, als ob sie verstünde und verstanden worden wäre. Man hat dem Volkstanz zu wenig Einfluß gewährt auf die Entwickelung des Balletts, und auch die großen Tondichter haben den Tanz zu sehr verachtet. So sind wir im Ballsaal und auf dem Theater verarmt, im ersteren schleifen und stoßen und walzen wir ohne Kunst, auf dem letzteren ist alles Kunst, nichts Natur. Der Tanz des Ballsaales kann nur von der

Bühne herab edel beeinflußt werden, der Tanz der Bühne nur aus dem Volkstanz frische Säfte ziehen, nur aus ihm seine Wiedergeburt anstreben. Das Ballett „Wiener Walzer" war ein Ereignis in der Geschichte des Balletts, des Bühnentanzes, und es bezeichnet so beiläufig den Weg, den die ganze Gattung zu wandeln haben wird, wenn sie aus der Erstarrung wieder herauskommen will. Und wenn Johann Strauß einen „Reform-", einen „Konversations-Walzer" schreibt, der in der Oper getanzt werden soll, dann wird das vielleicht ein Ereignis sein für den Gesellschafts-, den Balltanz. Aber von diesem leisen Anzeichen einer Besserung bis zur gänzlichen Auffrischung der modernen Tanzkunst ist ein weiter Weg, und es ist sehr fraglich, ob nicht der Hang zu Glanz und Pomp, im Verein mit dem immer kühneren Trieb zur Nacktheit, diese Keime einer Entwickelung zum Sinnigeren und Inhaltsvolleren wieder zerstört. Schon das Ballett „Sonne und Erde" bedeutet wieder einen Rückschritt, denn es ist der verwegenste Kultus des Fleisches, den wir je auf dem Theater gesehen; es geht einerseits bis zur bloßen Reizung der Sinnlichkeit, anderseits überschreitet es die Grenzen des guten Geschmacks auf das Empfindlichste. (Man zeigt uns da neben andern schönen Dingen auch einen beleibten Bankier samt seiner fetten Gattin im Badegewand.) Widerwillen zu erregen oder erschlaffte Sinne wachzupeitschen, liegt aber gleich weit entfernt von den Aufgaben der Kunst, und das Ballett lebt ja von der Illusion — ein Zweig unserer theatralischen Künste zu sein und ein Anrecht zu haben auf sorgsame Pflege in unseren Opernhäusern.

Wie wir über die Neueinteilung der Sommerferien denken, ist in dem Abschnitt über das neue Burgtheater gesagt worden. Die Musiker lehnten sich auf gegen die allzu frühen Ferien und die gewaltthätige Verschiebung in ihren Privatverhältnissen, die dadurch hervorgerufen wird. Sie hatten Unrecht und bewiesen dadurch nur wieder einmal, daß sie ihre anderen Interessen ihren

Pflichten gegen die Hofoper überordnen. Fast niemand fühlt sich zu Hause in der Oper, Sänger, Kapellmeister und Musiker haben auswärtige Interessen zu pflegen, sie sind nur die Gäste der Hofoper. Nur so war die Auflehnung gegen die neue Ferienordnung erklärlich. Wenn die Leitung der Hofbühnen sich endlich dazu aufrafft, diese hochragenden Anstalten in den Dienst der Allgemeinheit zu stellen, sie dem Bedürfnisse der Stadt Wien anzugliedern, so sollte diese That von einsichtsvollen Künstlern begriffen werden. Wie wenig jenes bisher geschehen und welch ein großes Unrecht dies war, das enthüllte der Sommer 1888 schlagend. Das Jubiläum des Kaisers wurde gefeiert, in der Rotunde gab es eine großartige Gewerbeausstellung und auch andere bürgerliche Veranstaltungen zu Ehren des Kaisers waren darauf berechnet, Fremde nach Wien zu locken, namentlich das österreichische Provinzpublikum. Und was thaten die Hofbühnen in diesem allgemeinen Wetteifer? Die Oper schloß am 15. Juni, das Burgtheater am 1. Juli, und es gab den ganzen Monat Juli kein Theater in Wien. Wer daran denkt, was z. B. die Münchener Hofbühnen thun, wenn eine einfache Kunstausstellung dort zu sehen ist, der konnte nur empört sein über eine solche Erscheinung in Wien. Die Erkenntnis, daß die Wiener Hofbühnen nichts anderes sind als Glieder des öffentlichen Lebens dieser Stadt und daß sie sich den Forderungen, den Interessen der Allgemeinheit anzubequemen haben, diese Erkenntnis ist sehr spät in der General-Intendanz dieser Hofbühnen aufgedämmert, und sie muß mit allen Mitteln gestützt und gekräftigt werden. Wer sich dagegen auflehnt, weiß nicht, was er thut.

V.

Die „Vorstadt"-Bühnen.

Hier, an unseren Privat- und Vorstadtbühnen, kam die Erschöpfung des Wiener Theaterlebens so recht greifbar zum Ausdruck in den letzten Jahren. Das Theater an der Wien, das Karltheater und die Josefstädter Bühne stehen seit einem Jahrhundert für jeden Wiener, als die eigentlichen Träger des volkstümlichen Theaterlebens, im Mittelpunkt des Interesses. Jede dieser Bühnen hat ihr eigenes Gepräge, und die Geschichte des Theaters an der Wien z. B. gehört zu den interessantesten, die in deutschen Landen geschrieben werden können. Aber diese Geschichte zu schreiben hat sich noch niemand veranlaßt gesehen und es ist auch fraglich, ob das Material dazu aufzufinden ist, denn selbst für diejenige der Hofbühnen ist dasselbe nur lückenhaft und schwer zu beschaffen. Der Mangel an historischem Sinn ist eben von jeher eines der eigentümlichsten Merkmale des Österreichers, insbesondere des Wieners, und das gesamte öffentliche Leben dieses Staates, dieser Stadt, leidet darunter empfindlich. Daß auch das Wiener Theaterleben, dieser Spiegel des allgemeinen Wiener Lebens, an diesem Mangel krankt, ist wohl selbstverständlich. Eine Überlieferung gibt es nur an den Hofbühnen; in den übrigen Theatern macht jeder Direktor Theatergeschichte auf eigene Faust.

Das Theater an der Wien gliederte sich immer am engsten

an die Wiener Hofbühnen an, es war bald eine Filiale des Burgtheaters, bald eine solche der Oper, und es hat schon 60 Jahre vor der Errichtung des Wiener Stadttheaters die Sendung dieser Bühne neben dem Burgtheater erfüllt, denn auf seinen Brettern erblickten all jene großen dramatischen Dichtungen das Licht, die nicht hoftheaterfähig waren. Das Theater an der Wien ging in seiner heutigen Gestalt, die es seit 1801 hat, aus dem ehemaligen Starhembergschen Freihaustheater hervor, das seine Geschichte bis auf das Geburtsjahr des Burgtheaters (1776) zurückführt. Schikaneder war der Gebieter dieses Theaters und er pflegte mit Leidenschaft die große Oper. Als Opernbühne wurde das alte Haus, für welches Mozart seine „Zauberflöte“ und anderes schrieb, geschlossen, als Opernbühne das neue, dasjenige „an der Wien“, eröffnet. Die Oper tritt aber alsbald in die zweite und dritte Linie und die Pflege des großen Dramas nimmt neben den ortsüblichen Possen und dem Ausstattungszauber, neben den berühmtgewordenen Kinderballetten eine erste Stelle ein. Als Grillparzer seine „Ahnfrau“ schrieb, war sie noch nicht hoftheaterfähig, und sie mußte im Theater an der Wien gespielt werden. Dasselbe war später mit dem „Ottokar“ der Fall. Auch Kleists „Käthchen von Heilbronn“ erlebte hier seine erste Aufführung und der „preußische“ Dichter sandte auch seine „Hermannsschlacht“ nach Wien, denn nirgends sonst durfte er auf Förderung hoffen. Daß Schillers revolutionäre Dramen auf dem Burgtheater lange nicht aufgeführt werden konnten, ist bekannt. Das Theater an der Wien brachte sie ab und zu. Doch als dann eine neue Zeit hereinbrach, die eine neue Litteratur zeugte, da wurde die alte, die mittlerweile „klassisch“ genannt wurde, im Burgtheater aufgenommen, und nun baute sich die neue wieder im Theater an der Wien ihr Nest. „Deborah“ und andere Stücke konnten nur hier gespielt werden, die Feier anläßlich der Eröffnung des ersten österreichischen Reichstages mit einer Aufführung von Otto Prechtlers

Kulturkampftragödie „Heinrich IV." mußte im Theater an der Wien stattfinden. Erst Laube machte die Pflege des hohen Dramas auf dieser Bühne überflüssig, denn das Burgtheater saugte unter ihm alles auf, was an litterarischen Erscheinungen ans Licht trat. Die Entwickelung des Theaters an der Wien, die schon durch Nestroys Erscheinen stark beeinflußt worden war, bewegte sich von da ab nur noch im Rahmen des Volksstückes und der Wiener Posse, bis die Operette kam und dieses Theater unterjochte. Anzengrubers machtvolle Erscheinung gebot dem Operettentaumel nur für kurze Zeit Einhalt, er schäumte bald auch über ihn hinweg und begrub seine Dichtungen und ihn selbst.

Anders ist die Überlieferung des Karltheaters, der alten Leopoldstädter „Kasperl"-Bühne, die auf 1781 zurückreicht. Hier herrschte eine größere Stetigkeit in den Direktions- und Eigentumsverhältnissen des Hauses und der Begründer Marinelli und der spätere Eigentümer Carl drückten dem Theater bleibend ihr Gepräge auf: es war jahrzehntelang das Lachtheater von Wien. Der edle Raimund hob diese Bühne durch seine Stücke auf eine etwas höhere Stufe, aber Nestroy, der vom Theater an der Wien in die Leopoldstadt übersiedelt war und hier seinen satanischen Witz übte, folgte dem großen Volksdichter und verdrängte ihn. Der Weg des Karltheaters führt von der Hanswurst-, der Kasperl- und Staberlkomödie mit dem Umweg über Raimund direkt zur Nestroyschen Posse, doch kam auch für diesen überlegenen Satiriker der Sieger Offenbach.

Das gesellschaftliche Gepräge der Leopoldstadt, der alten Wiener Judenstadt, änderte sich schon von 1848 ab allmählich, die Leute wurden üppiger, „gebildeter", und das Theater machte diese Wandlung mit, es nahm die Operette auf, es drang zur galanten Pariser Schwankdichtung vor, zum Ehebruchs- und Sensationsdrama, und es war lange die Mode der reichgewordenen Leute. Als aber die Ringstraße ausgebaut war, wurde es langsam öde in der Leopoldstadt und das Theater verfiel.

Die Spekulation hatte diesen Zug der Zeit rasch ausgeschnuppert und erbaute über Hals und Kopf die „Komische Oper", das spätere Ringtheater. Aber die reichgewordenen Leute aus der Leopoldstadt fühlten sich nun bereits so sehr, daß ihnen nur noch die Hofoper und das Burgtheater gut genug waren, und da infolge der fabelhaften Steigerung der Sitzpreise das bürgerliche Wiener Publikum allmählich zurückgedrängt wurde, setzte sich die neue Gesellschaft in den Hoftheatern fest. Neben ihr vermochte sich nur noch die hohe Aristokratie zu behaupten. Das aus den Hoftheatern verdrängte mittlere bürgerliche Publikum ließ sich durch keinen Schwindel in unsere Vorstadtbühnen locken, es ging dem neuzeitlichen Theater ganz verloren, es fiel zum großen Teil dem Volkssängertum zu, und so verarmte das Vorstadtbühnenwesen in Wien geistig und materiell. Nur das Wiener Stadttheater Heinrich Laubes, das auch ein Geschöpf jener neuen Gesellschaft war, die in der Zeit des volkswirtschaftlichen Aufschwunges herangewachsen, vermochte das bessere Publikum einige Zeit lang an sich zu fesseln.

Wenn wir bei unseren Vorstadtbühnen der alten Überlieferung nachfragen, so finden wir, daß es eine solche, rein erhalten, nicht gibt. Denn auch im Theater in der Josefstadt, das im Jahre 1788 als ein ausgesprochenes Komiker-Theater eröffnet wurde und das sich als der beste Boden für die Wiener Lokalposse erwiesen hat, gab es eine Zeit, wo die große Oper in seinen Räumen heimisch war. Eine alte Überlieferung gibt es also nicht, wohl aber eine neue, die sich beiläufig auf 25 oder 30 Jahre zurückverfolgen läßt, und die von einzelnen Direktoren immer nur zum Schaden aller durchbrochen wurde. Und diese Überlieferung sagt: Das Theater a. d. Wien ist die Operetten- und Ausstattungsbühne der Vorstadt, das Karltheater die Bühne für Pariser Sensationsware und gepfefferte Schwänke, das Theater in der Josefstadt die Bühne zur Pflege der wienerischen Lokalposse.

Wie hat die jüngste Zeit sich mit dieser Überlieferung abgefunden? Sie hat uns neuerlich gründliche Wandlungen gebracht, die Überlieferung an unseren zwei vornehmsten Vorstadtbühnen reißt wieder einmal ab, um ganz neuen Verhältnissen Platz zu machen.

Das Wiener Stadttheater, das am 15. September 1872 eröffnet wurde und am 16. Mai 1884 dasselbe Schicksal erfuhr, wie das um einige Jahre jüngere Ringtheater, stand auf fester litterarischer Grundlage, das heißt, es füllte neben dem unter Dingelstedt etwas träge gewordenen Burgtheater und den Operettenbühnen der Vorstadt eine Lücke aus, es war eine Notwendigkeit, denn dieses Theater vermittelte dem Wiener Publikum die Bekanntschaft der modernen Litteratur aller Völker. Daß Laube auch auf Sophokles und Kalidasa, auf Racine, Hans Sachs und Jakob Ayrer zurückgriff, daß er Shakespeare und die deutschen Klassiker pflegte, war ihm viel weniger hoch anzurechnen. Etwas Dauerndes hat Laube allerdings durch seine Kassikerpflege in den volkstümlichen Sonntag-Nachmittagsvorstellungen geschaffen, die er in Wien einführte. Damit begründete er eine edle Überlieferung, damit schuf er für Wien eine volksbildende Einrichtung. Sein Nachfolger strich die Pflege der Klassiker aus dem Programm des Stadttheaters, aber er pflegte die moderne Litteratur im weitesten Sinne, und als dieses Schauspielhaus niederbrannte, ließ es eine große Lücke zurück. Das Karltheater hatte zu jener Zeit gründlich abgewirtschaftet, doch es fand sich ein neuer Pächter für dasselbe in der Person des Herrn Tatartzy aus Mehadia, eines Mannes mit theatralischen Neigungen und vielem Geld. Er verbündete sich mit Herrn Mitterwurzer, dem Oberregisseur und ersten Schauspieler des abgebrannten Stadttheaters, und es ward das Schlagwort ausgegeben von der Wiederbelebung des Stadttheater-Programms in der Leopoldstadt. Und da die Behörden dem Wiederaufbau des Stadttheaters die größten Hindernisse in den Weg setzten,

so schien die Überlieferung des Laubeschen Schauspielhauses thatsächlich auf das am Operettenschwindel zu Grunde gegangene Karltheater übergehen zu wollen. Und damit konnte man sehr wohl zufrieden sein, denn das mußte dem Wiener Vorstadtbühnenleben ja dauernd zum Wohle gereichen.

Aber es kam alles anders. Friedrich Mitterwurzer, der am Karltheater den Titel eines artistischen Direktors führte, aber nichts weiter als der Regisseur war, erhielt durch Herrn Tatartzy in der Person des Komikers Schweighofer einen gefährlichen Hausgeist beigesellt. Kaum war dieser Operetten-Komiker, der bis dahin neben Herrn Girardi eine Stütze des Theaters an der Wien gewesen, angestellt, so begann auch schon die Unterwühlung des ursprünglich ausgegebenen Programms und schon die Eröffnungs-Vorstellung verkündete den Sieg des Komikers über Mitterwurzer, den glänzenden Schauspieler und Regisseur. Man gab Schönthans „Raub der Sabinerinnen" am ersten Abend, anstatt des angekündigten „Sommernachtstraum" und Herr Schweighofer besang Herrn Tatartzy und sich in einem Kouplet, dessen Schluß lautete:

„Zuerst kommt die Gemütlichkeit,
Fürs Ernste ist auch später Zeit."

Damit war die Würde des neuen Unternehmens preisgegeben, damit war Kasperl auf seiner ältesten Wiener Bühne wieder in seine Rechte eingesetzt. Und es ging denn auch reißend thalab, bis zur Operette. Herr Mitterwurzer hatte alsbald die Flucht ergriffen, und Schweighofer, der neben dem „Girardi-Theater" (Theater an der Wien) durchaus seine eigene Bühne haben wollte, erlebte jetzt die Demütigung, daß auch er vor leeren Bänken spielen mußte. Herr Tatartzy hielt tapfer aus und verlor ein großes Vermögen. Er kehrte nach drei Jahren wieder nach Mehadia zurück und ist kürzlich gestorben, aber durchaus nicht in geordneten Verhältnissen. Sein Wiener Unternehmen war fast abenteuerlicher Art, aber es wäre vielleicht

geglückt mit Mitterwurzer und dem Programm des Stadttheaters; es mußte mißlingen mit Schweighofer, der keinen zweiten Schauspieler neben sich duldete und in jedem Stück, in dem es zwei gute Rollen gab, seine Mitwirkung versagte. Und mit dem Unternehmen Tatartzy verlor auch Herr Schweighofer, den wir einen vortrefflichen Schauspieler nennen würden, wenn er nicht ein so großer Komödiant wäre, den Wiener Boden. Er hatte sich hier um sein früheres Ansehen gespielt, und er mußte auswandern, um dasselbe wieder aufzufrischen.

Auf den Geldmann aus Mehadia kam lange nichts in der Leopoldstadt und dann — Franz mit der leeren Tasche. Herr Franz Steiner hatte nach seinem vortrefflichen Vater das Theater an der Wien bis zum Bankrott geleitet, dann vollführte er dasselbe Kunststück mit einer Operettenbühne in Berlin, und jetzt kam er wieder nach Wien. Er hatte keinen Kreuzer Geld, aber die besten Absichten, denn er wollte noch einmal den Versuch machen, die in Schutt und Trümmer begrabenen Überlieferungen des Wiener Stadttheaters in der Vorstadt zu beleben, wenigstens die Überlieferungen in bezug auf die zeitgenössische deutsche und französische Produktion; an Stelle des klassischen Programms wollte er ein klein wenig mit dem Singspiel — der Operette kokettieren. Er hatte sich ein ganz tüchtiges Personal zusammengestellt und begann mit einem ebenso lustigen als pikanten französischen Schwank, dem eine Reihe gleichartiger Werke folgte. Auch ernstere Schauspiele wie „Gräfin Sarah", wurden mit Wirkung aufgeführt. Und Gäste wie Frau Niemann-Raabe, ein alter Liebling der Wiener, und Friedrich Haase, der für Wien ganz neu war, wurden herangezogen. Ihnen folgte nach 30jähriger Abwesenheit Friederike Goßmann, die sich selbst unvergeßliche „Grille". Man sah im Karltheater auf solche Art „Francillon", „Dora", „Fernande" und „Nora", „Das Fräulein von Seiglière", „Richelieu", die „beiden Klingsberge" und ähnliche Stücke, die in den Gastspielplänen unserer Vir-

tuosen stehen, und das Karltheater war im Begriff, wieder eine Bühne zu werden, für die man sich interessierte. Aber trotz der vielen Erfolge gab es keinen Erfolg, trotz der vielen Arbeit keinen Gewinn für die Direktion. Die Gläubiger saßen eben seit dem ersten Tage an den Kassen des Theaters, hinter den Kulissen hockte das Gespenst der Not und harrte, bis seine Stunde wieder kommen würde. Denn auch an zugkräftigen Stücken, an sensationellen Neuheiten gebrach es. Das Burgtheater hatte „Feodora“, „Denise“, „Georgette“ und „Theodora“ erworben, Stücke, mit denen das Karltheater sich hätte zu Bedeutung erheben können. Und die Operette, diese alte Verderberin des Wiener Theaters, trug zur selben Zeit dem Theater an der Wien goldene Früchte. Auch hatten die neben dem Schauspiel und Lustspiel im Karltheater aufgeführten Operetten („Der Glücksritter“, „Der Sänger von Palermo“ u. a. m.) gefallen und neue Werke von den besten Wiener Komponisten standen massenhaft in Aussicht. Wer sollte die sämtlich aufführen? Das Theater an der Wien? Nein, daran wollte auch das Karltheater seinen Anteil haben, und zwar gründlich. Im Frühling 1888 erhielten sämtliche Schauspieler des Karltheaters plötzlich ihre Kündigung und vom Herbst 1888 ab hatten wir neben dem Theater an der Wien auch in der Leopoldstadt wieder ein Theater, das sich ausschließlich der Pflege der Operette widmen sollte.

Zu demselben Ergebnis sind an dieser Bühne gekommen: Nestroy, Ascher, Jauner, Tewele und Tatartzy. Herr Steiner konnte da keine Ausnahme machen. Der Fluch, der seit dem Eindringen der Operette auf unserem Theaterleben lastet, traf auch ihn, und er war binnen wenigen Monaten ein verlorener Mann. So lange er das Schauspiel und das Lustspiel, den Pariser Schwank pflegte, hatte sein Theater eine Daseinsberechtigung; an dem Tage aber, da dieses Theater, ohne Mittel, ohne ein Gegenstand der Mode zu sein, mit dem überlegenen

Theater an der Wien, auf demselben Gebiete einen erbitterten Wettbewerb aufnahm, war es überflüssig geworden. Herr Steiner verließ im Frühjahr 1889 Wien als das, als was er zu uns gekommen war — als ein Bettler. Ein Verdienst bleibt ihm aber unbenommen: er hat redlich mit geholfen, die Operette in Wien zu Grunde zu richten, eine Übersättigung des Publikums herbeizuführen und die Notwendigkeit einer gründlichen Wandlung in unserem Theaterleben zu erweisen. Daß seine Direktion über den Operettenkrach hinausgedieh, daß sie mit Volkssänger-Produktionen im Karltheater endete, darf nicht ungesagt bleiben. Franz Steiner hatte die Schauspieler ein Jahr vorher entlassen, um mit seiner Operettentruppe zu siegen, und diese mußte schließlich die „Mirzl" und Herrn Guschlbauer herbeirufen, um nicht zu verhungern.

Während dieser vielfachen Umwälzungen im Karltheater beharrte das Theater an der Wien bei seinen Grundsätzen der Operettenpflege und stand auch materiell festgegründet da. Franz Jauner, der alte theatralische Flackergeist, der seine Sache früher immer auf die Sensation stellte, war bald nach dem Ringtheaterbrand als Hauptmacher in die Direktion des Theaters an der Wien eingetreten. Fräulein von Schönerer wurde Miteigentümerin des Hauses, das ihm gehörte, und Herr Kamillo Walzel (F. Zell) war der Behörde gegenüber der Inhaber der Konzession. Franz Jauner führte das Amt eines Regisseurs, aber er war der eigentliche Herr des Hauses. Doch merkte man dies vorerst nur an der geschmackvollen Inszenesetzung der neuen Operetten; vor waghalsigen Experimenten, wie er sie überall, auch während seiner Hofoperndirektion ausgeführt, blieb das Theater an der Wien verschont. Er abenteuerte nur theoretisch. Während das Theater tief im Operettentaumel befangen war, schloß er mit dem in seiner Vaterstadt fast verschollenen und vom Drama ganz abgedrängten Anzengruber einen Vertrag, wonach dieser verpflichtet war, ihm jährlich ein Stück zu schreiben. Damit sollte

der Dichter für das Karltheater, das damals im Fahrwasser Tatartzy-Schweighofer war, unerreichbar gemacht werden, denn Anzengruber schrieb „Heimg'funden", und das Theater an der Wien lehnte das Stück ab, er schrieb „Stahl und Stein", und das Theater an der Wien führte auch dieses Drama nicht auf. Mittlerweile war das Karltheater unschädlich geworden und man gab Anzengruber, der die Lösung seines unnützen Vertrages forderte, wieder frei. Man hatte den Dichter für das eigene Theater nicht gebraucht, so gut ging das Operettengeschäft, und ihn doch um billiges Geld dem Konkurrenten entzogen. Das war doch ein Meisterstreich! Oder nicht?

Als das Karltheater immer tiefer sank, das Theater an der Wien den einzigen Dramatiker von Bedeutung, der neben dem alten Bauernfeld noch in Wien lebte, mißhandelte, Wilbrandt die zeitgenössische Litteratur im Burgtheater fast ganz ausschloß, das Josefstädter Theater dem blödesten Possenkultus verfallen war, das Wiener Stadttheater als ein „Etablissement Ronacher" wieder aus seiner Asche erstand — da geschah über Nacht ein Wunder. Ganz plötzlich tauchte der fertige Entwurf eines „Deutschen Volkstheaters" auf und es war ein triebkräftiger Mittelpunkt gefunden für eine Bewegung, die sich die Wiedererhebung des tiefgesunkenen Wiener Theaterlebens zum Ziele gesetzt hatte. Wie sich dies vollzog, soll im nächsten Abschnitt klargelegt werden. Jetzt wollen wir der Entwickelung des Theaters an der Wien folgen. Diese Bühne war, trotz allem, was Jauner vorzuwerfen ist, im letzten Jahrzehnt doch das einzige Wiener Theater, das von einem Fachmann, einem Theatermann geleitet wurde. Und darum erfüllte es die Sendung, die ihm zugefallen war, mit Eifer und Geschick. Diese Sendung aber hieß: Läuterung der Operette.

Zu den eigentümlichsten Erscheinungen im Wiener Theaterleben dieses Jahrhunderts zählt die Wiener Operette. Mit genialem Witz ausgestattet, kam diese liederlichste aller theatrali-

schen Gattungen über den Rhein, siedelte sich in Wien an und wurde gesittet. Nach vielfachen Verirrungen und mißglückten Nachahmungen französischer Vorbilder erstand eines Tages „Die Fledermaus" von Johann Strauß in Wien als ein mustergültiges Singspiel, und die Oberhoheit von Paris war von da an gebrochen. Eine wahre Leidenschaft für die Operette bemächtigte sich aller fingerfertigen kleinen Schriftsteller und Komponisten in Wien, und der klassischen Pariser Zeit der Offenbachschen Operette folgte eine so üppige Nachblüte an der Donau, daß die ganzen deutschen Lande und selbst französische Theater von uns bedient werden konnten. Und doch war gegen die „Fledermaus" ein bedenklicher Rückschlag ins Alberne erfolgt, denn die Wiener Operette, der es an dem genialen Witz und Übermut ihres Pariser Vorbildes vollständig gebrach, war romantisch, historisch-phantastisch geworden und sie verblödete allmählich in dem Bestreben nach Ausstattung, dem jede Handlung recht war, wenn es nur neue Kostüme, neue ethnographische Bilder zu zeigen gab. Und die Musiker gebärdeten sich immer närrischer und aufgeblasener, sie schufen Finales, gegen welche diejenigen der „Hugenotten" idyllischer Schäfergesang sind. Das Blech und die Pauke beherrschten ihre Phantasie. So näherte man sich dem Ende mit Riesenschritten. Das Muster der „Fledermaus" war längst vergessen, Johann Strauß selbst ahmte es nicht mehr nach, er hatte sich von ganz unfähigen Librettisten umgarnen lassen und schritt tapfer in der ersten Reihe mit den Verderbern der ganzen Gattung. Da kam der süße, musikalisch unendlich reizvolle „Mikado" nach Wien, und sein Einfluß war unermeßlich. Zwei englische Gesellschaften führten diese Operette hier auf und ihre spätere Verdeutschung wirkte erst recht wie etwas ganz Neues. Und diesem Werke folgten noch andere Schöpfungen Sullivans, deren textliche Unterlagen immer Satiren auf die Londoner Gesellschaft waren. Das alles zusammen brachte die Wiener Musiker, die Textdichter und das Publikum zur Besinnung. Und

an dieser Ernüchterung scheiterte Steiner im Karltheater. Das Theater an der Wien aber wurde von dem klugen Jauner gerade in dieser Zeit mit Geschick gesteuert. Er mochte längst die Empfindung haben, daß es mit der alten Operette nicht länger gehe, trotz der großen Erfolge einzelner Werke, und er suchte ihr neue Kräfte zuzuführen. Sein Gedanke war es, die beiden Wiener Schriftsteller Hugo Wittmann und Julius Bauer zu gemeinschaftlicher Thätigkeit für die Operette zusammenzuführen, und damit war etwas gethan, das sich im Rahmen dieser Kunstgattung als fruchtbar erwies. Der „Feldprediger", der „Hofnarr", die „Sieben Schwaben", die „Pagenstreiche" und der „Arme Jonathan" bezeichnen ganz bestimmte Entwickelungsstufen für die heutige Operette, und so viele Fehler und Mißgriffe die einzelnen Arbeiten aufweisen mögen, so wenig zum Teil auch die Musiker ihre Vorlagen verstanden haben — die Gattung kam durch diese Versuche aus dem Sumpf, in dem sie unterzugehen drohte, und sie ist heute bei einem modernen Singspiel angelangt, sie weist im „Armen Jonathan" eine Entwickelungsstufe über die „Fledermaus" hinaus auf. Noch hat der Komponist (Millöcker) seine Aufgabe nicht ganz verstanden, noch sind die Darsteller zu grotesk für die neue Form, aber sie ist da, und Johann Strauß, ihr genialster Pfadfinder von ehedem, würde ein verdienstliches Werk vollführen, wenn er sich ihrer sofort bemächtigen würde, um sie zu adeln und weiter auszubauen.

Dieser geniale Schöpfer ganz einziger, herrlicher Weisen, dessen „Fledermaus" in späteren Jahren zuversichtlich einmal als Spieloper eine Zierde des Wiener Hofoperntheaters sein wird, hat sich von der allgemeinen Strömung zur Komposition des „Zigeunerbaron" verleiten lassen, und noch mehr — zu jener des „Simplicius". Die Gründe des Mißerfolges des letzteren Werkes waren jedem verständigen Freunde des Condichters einleuchtend; seine Schmeichler aber und seine blinden Bewunderer zogen gerade aus diesem vollständigen Mißlingen eines Versuches, der

Anforderungen an ihn stellte, die weit über die Grenzen seiner Begabung hinausgingen, den Schluß: Der Mann sei zu gut für die Operette, er müsse nun zur Oper übergehen. Johann Strauß soll ein Mann ohne Selbstkenntnis sein und wir fürchten, es bereitet sich da ein kleines Trauerspiel vor: ein Künstler, der unübertroffen, einzig ist auf dem Gebiet der glutvollen Tanzweise, des lieblichen Singspiels, er wird sich verbluten in dem Ringen nach Kränzen, die seiner Begabung unerreichbar sind.

In einen der Erfolge Johann Strauß' wurde auch der Name Jokais mitverflochten, obwohl er gar nichts damit zu thun hat. Herr J. Schnitzer, einer der gefürchtetsten „Textdichter" von Wien, benutzte eine alte Novelle Jokais („Saffi") als Vorlage zum Zigeunerbaron und schob aus schlauer Berechnung „den Stolz Ungarns" vor seinen schlechten Text. Jokai war zu jener Zeit mit seinem „König Koloman" für zwei Abende in das Burgtheater gedrungen, sein von Schnitzer kläglich dramatisierter Roman „Ein Goldmensch" war als Ausstattungsstück im Theater an der Wien zur Aufführung gebracht worden, und das Theaterfieber schien den alten Herrn so fest gepackt zu haben, daß er die Bescheidenheit vollständig vergaß und mit Johann Strauß vor dem Publikum erschien — um sich für den Text des Herrn Schnitzer zu bedanken. Und die Wiener jubelten. Und doch hätten sie nie triftigere Gründe zum Gebrauch fauler Eier gehabt, als an diesem Abend. Der schon früher betonte Mangel an jeglichem historischen Sinn in der Bevölkerung Wiens offenbarte sich da in wahrhaft betrübender Weise. Der Text des „Zigeunerbaron" ist ganz einzig in der Dreistigkeit, mit welcher darin magyarische Geschichte gemacht wird. Die Operette spielt in den ersten zwei Akten im Banat in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Zu jener Zeit gab es im Banat, das kurzvorher durch Prinz Eugen mit den kaiserlichen Truppen den Türken war entrissen worden und das jetzt neu besiedelt wurde, Deutsche, Walachen, Italiener, Spanier,

Franzosen, Bulgaren, Serben und Zigeuner. Von Magyaren weiß man nichts. Der Operettentextdichter war entweder zu talentlos, diese Völkerschaften für seine Zwecke zu verwerten, oder er ist farbenblind und sieht nur, was rot, weiß und grün ist, denn in seiner Operette gibt es nur Magyaren und — als romantischen Aufputz — Zigeuner. Das Banat wurde damals von einem mächtigen kaiserlichen General regiert, der fast der unumschränkte Herr dieser Provinz war, und seine Organe leiteten überall die Kolonisation mit arbeitsamen Völkerschaften, namentlich mit Deutschen. In Schnitzers Operette aber spielt ein kaiserlicher Kommissär aus Wien die kläglichste humoristische Rolle, er wird von jedem Schweinezüchter zum besten gehalten, und der Gott des Volkes ist ein magyarischer Obergespan, der nie existiert hat. Das Alles konnte man ja, da es nicht in einer historischen Tragödie, sondern in einem Operettentext vorkommt (für den allerdings Jokai eintrat), lächelnd über sich ergehen lassen, aber nicht den letzten Akt. Dieser spielt in Wien. Die siegreichen kaiserlichen Truppen kehren aus den Erbfolgekriegen heim und halten ihren Einzug in Wien. Doch wer empfängt sie, vor wem defilieren sie, wer repräsentiert bei diesem Anlasse Österreich — das stolze Österreich Maria Theresiens? Der magyarische Obergespan aus dem Banat! Er teilt die kaiserlichen Gnaden aus, er bringt dem kaiserlichen Kommissär, dem einzigen Schafskopf der Operette, den „blauen Bogen" u. s. w. — kurz, der Magyare ist in Wien derselbe Herrgott wie in den Sümpfen des Banats, wo er noch heute eine ganz ungewöhnliche, wenig gekannte Erscheinung ist. So lächerlich das ist, so wenig wurde es bemerkt, denn unser Publikum ist ungebildet, es ist außer geistiger Fühlung mit den stolzesten Epochen dieses Staates, und jeder litterarische Taschenspieler kann ihm ungestraft etwas vorgaukeln.

Wir haben gesehen, daß das Karltheater seine 50jährige Überlieferung als Bühne für „internationale moderne Sensationen", für französische Pikanterien, unzähligemale zu gunsten

der Operette vom Konkurrenzteufel durchbrechen ließ. Die 30jährige Überlieferung des Theaters an der Wien als Operettenbühne weist ganz dieselben Erscheinungen auf, aber hier füllte man doch zumeist nur die Lücken mit Possen und Volksstücken aus, die oft entstanden, wenn eine Operette versagte. Nur O. F. Berg trat für einige Zeit beherrschend auf. In solch einer Lücke erschien 1870 auch Ludwig Anzengruber und er herrschte einige Jahre neben der Operette im Theater an der Wien. Da nahm die letztere einen neuen Anlauf und die Herren Girardi und Schweighofer, die das Theater tyrannisierten und die unfähig waren, eine Anzengrubersche Gestalt darzustellen, schlugen sich auf ihre Seite. Herr Girardi schwang sich in komischen Operettenrollen zum ersten Liebling Wiens empor und Schweighofer mußte weichen. Wie es ihm und dem Karltheater erging, wissen wir. Aber auch das Theater an der Wien wurde empfindlich geschädigt durch die Alleinherrschaft des einen Komikers, das ganze Unternehmen stand einige Jahre auf seinen zwei Augen. Wenn Herr Girardi seinen Urlaub antrat, war das Haus leer. Erst der „Mikado“ brachte das Wunder eines großen Erfolges zustande ohne den Lieblingskomiker, derselbe erlebte es sogar, nach seiner Rückkehr vom Urlaub noch einen Monat unbeschäftigt spazieren gehen zu müssen. Dasselbe Schicksal bereitete ihm in allerjüngster Zeit die Aufführung des Sensationsschauspiels „Der Fall Clemenceau“, das an 50 Tagen ohne ihn das Haus füllte. Diese zwei Erscheinungen, mit deren Aneinanderreihung wir der Entwickelung der Dinge etwas vorgegriffen haben, bedeuten vielleicht die Erlösung dieses Theaters von einer ungebührlichen Tyrannei.

Als der Niedergang der Operette, der durch die Konkurrenz des Karltheaters beschleunigt wurde, vor zwei Jahren sich so rasch vollzog, war Jauners findiger Kopf sogleich mit allerlei Theaterzauber zur Hand. Er inszenierte die große „Ausstattungsrevue“, die „Wienerstadt in Wort und Bild“, er ließ sich

Nestroys biederen „Lumpaci" zu einer pomphaften modernen Ausstattungsposse verarbeiten und wiederholte in der Posse „Wiener Luft" noch einmal die Kunststücke aus der „Wienerstadt in Wort und Bild." Dazwischen wechselten die alten Operetten ab, aber sie wurden jetzt mit Kräften zweiten Ranges dargestellt, denn das Theater an der Wien traf alle Anstalten, eine gründliche Änderung seines Programms vorzunehmen — die Operette fallen zu lassen. Und das Ergebnis des Spieljahres 1888/89 war ein sorgfältig verheimlichter, großer Fehlbetrag in der Kassa. Ratlosigkeit herrschte und Schrecken! Den ersten Operettentenor ließ man ziehen, denn er war zu teuer. Der Vertrag des „Direktors" Walzel wurde nicht mehr erneuert, Fräulein von Schönnerer schritt selbst um die Konzession ein, und Herr Jauner rüstete sich zum großen Kampfe — mit dem Deutschen Volkstheater.

Als der Grundstein zu diesem neuen Theater, das sich als eine Reformbühne mit billigen Sitzpreisen ankündigte, gelegt war, befiel auch den Direktor des Josefstädter Theaters, den Komiker Karl Blasel, ein gewisses Angstgefühl. Er hatte das völlig zu Grunde gerichtete Theater in der Josefstadt um den denkbar billigsten Pachtzins übernommen und hatte närrisches Glück mit einigen harmlosen Wiener Lokalpossen. Sämtliche Bühnenlenker Wiens beneideten ihn. Man ging ohne die geringsten Ansprüche in die Josefstadt, um über seinen spaßigen Direktor zu lachen und war äußerst befriedigt, wenn die vorgestellte Posse nicht gar zu dumm war. Und zuletzt fand Herr Blasel in den „Gigerln von Wien" sogar eine sehr gute Lokalposse. Das machte solches Aufsehen, daß das kleine Haus an mehr als 200 Abenden überfüllt war und Herr Blasel ein Vermögen verdiente. Zu der Angst vor dem Deutschen Volkstheater, das in seiner Nähe gebaut wurde, gesellte sich nun der Übermut — Herr Blasel pachtete das unter Steiner abermals verkrachte Karltheater. Und er beschloß, mit seinem gesamten

Personal und dem Programm der Josefstadt auszuwandern; den Eigentümern des Hauses und seinem Nachfolger sollte nichts verbleiben als das leere Theatergebände. Der Verfasser dieser Schrift schrieb damals (am 17. Februar 1889) in der „Deutschen Zeitung“:

„Man vergegenwärtige sich einmal, was da vorgeht. Herr Blasel sitzt als volkstümliche komische Kraft auf dem Direktionsstuhl eines wienerischen Theaters, mitten in einem wienerischen Viertel. Die 100jährige Gewöhnung des Publikums sucht in seinem Theater, das von einem Komiker begründet und immer nur von Komikern mit Glück geleitet wurde, eben das, was er bietet: die harmlose Lokalposse, den volkstümlichen Wiener Spaß. Und Herr Blasel verstand es, alle schauspielerischen Kräfte Wiens, die sich in den Rahmen seiner Bühne fügen, an sich zu fesseln. Ein unkritisches Publikum füllt sein Haus, und die Kritik wird dieser Erscheinung gegenüber zu einer wohlwollenden Berichterstatterin. Man lacht und ist zufrieden. Und dieses freundliche Bild eines Vorstadttheaterchens, das erfreulichste, das wir gegenwärtig besitzen, wird mit einem Schlage, man darf sagen: mutwillig zerstört. Herr Blasel glaubt mit diesem Theater aus diesem Viertel in die alte Wiener Judenstadt jenseit des Donaukanals wandern zu können. Die Hausgeister der Josefstadt müssen mit, ob sie wollen oder nicht; das kritiklose Publikum soll mit. Ob es will? Die Kritik soll die Leopoldstadt plötzlich für die Josefstadt ansehen. Ob sie kann? Herr Blasel ist ein spaßiger Komiker und eine Anziehungskraft seines Theaters. Wer hätte ihm eine so ernsthafte Sache zugemutet? Er wird sich im Herbst auf die Straßen Wiens stellen und laut verkünden: „Meine Herrschaften! Der Wurstelprater ist auf meinen Antrag nach Schönbrunn verlegt worden!“ Das Publikum wird ihn auslachen und das nicht glauben. Einige werden aber doch die Reise nicht scheuen und sich überzeugen, daß das Unglaubliche wahr ist. Doch gefallen wird es ihnen nicht. Denn diese

Schänken, diese Ringelspiele, diese Zauberer und Wahrsager, diese Schlangenbändiger und marktschreierischen Budenprinzipale gehören in den Schatten und das trauliche Buschwerk des Praters. In den glatten, französisch zugestutzten Schönbrunner Alleen werden sie schäbig und lächerlich aussehen; das was uns im Prater ergötzte, wird uns in Schönbrunn beleidigen, und was wir früher lobten, das werden wir jetzt tadeln. Der Prater selbst wird verwaist und der Pulsschlag seines Lebens im heißen Sande von Schönbrunn kaum zu empfinden sein. Hundertjährige Gewöhnungen sind vergewaltigt worden und das Volksleben bricht sich seine eigene Bahn — es strömt nach anderen Richtungen. Wien wird also einen verpfuschten Prater und einen verunstalteten Schönbrunner Park haben. Oder — man kehrt zur alten Ordnung zurück. Die Hausgeister der Josefstadt, die Herr Blasel nicht zu engagieren vermag, werden langsam wieder dahin zurückkehren, wo sie zu hausen gewohnt sind, und die Leopoldstadt wird allmählich wieder das internationale Theater erhalten, das es seit 30 Jahren besitzt, das ihm gebührt. Wird dann noch Herr Blasel der Mann sein, es zu leiten? Und wird es besser besucht sein als jetzt? Das alles sind Fragen, welche die Zukunft beantworten wird. In jedem Falle stehen Herrn Blasel in der Leopoldstadt und seinem Nachfolger in der Josefstadt harte Kämpfe bevor. Niemand hätte sich in der Josefstadt so gut neben dem Deutschen Volkstheater behaupten können als gerade Herr Blasel; in der Leopoldstadt aber wird er einen so schweren Stand haben wie jeder andre, der in dieses abgewirtschaftete Haus einzieht. Möge die Strafe für den Mutwillen des Herrn Blasel eine leichte sein! Wien bedarf dringend der fröhlichen Laune seiner komischen Geister und es sollte angesichts unserer traurigen Theaterverhältnisse ein Gesetz geschaffen werden, welches den Komikern die Übernahme von Direktionen verbietet. Ist denn Herr Girardi nicht der Direktor des Theaters an der Wien, ohne es zu sein?"

Und diese mahnenden Worte sind in kürzester Frist in ihrem vollen Umfang erfüllt worden. Herr Blasel hat die Preise des Karltheaters unter diejenigen des Deutschen Volkstheaters herabgesetzt, er verstärkte sein Personal durch eine ganze Reihe von Kräften, die in der Josefstadt wahrscheinlich gefallen hätten, und er selbst steht seit dem Herbst 1889 jeden Abend auf der Szene — aber es nützt ihm nichts, sein großes Haus ist leer, seine Stücke erscheinen albern in demselben, seine Darsteller, die in der Josefstadt nur Lob ernteten, genügen nicht. Der verzweifelte Versuch, mit ihnen eine Programmänderung durchzuführen, französische Schwänke darzustellen, ist gänzlich mißglückt. Herr Blasel selbst aber ist zu schwach, das Haus zu füllen, und ihm wird jetzt, wenn er nicht rasch und gründlich handelt, vielleicht das Schicksal Schweighofers auf derselben Stätte, und das hätte er verdient, denn auch er duldet keinen zweiten Schauspieler von Bedeutung neben sich.

Ehedem war das anders in Wien! So armselig sind unsere Vorstadtbühnen heute daran, daß sie nur noch einen „Liebling" vertragen, wo es ehedem drei und vier solcher Sterne gab. Die Komiker Rott, Swoboda, Blasel und Friese wirkten einst mit der Geistinger zusammen am Theater an der Wien, die Herren Girardi, Schweighofer und Streitmann waren noch am Beginn dieses Jahrzehnts nebeneinander als „Lieblinge" thätig; im Karltheater vertrugen sich Nestroy und Scholz, später Ascher, Grois und die Grobecker, noch später Matras, Knaack und Blasel neben Fräulein Gallmeyer. Das änderte sich alles gründlich. Die weiblichen Sterne sind erloschen, und die männlichen wuchsen schier in den Himmel mit ihrem Dünkel, sie vermaßen sich, einzeln je ein Theater zu beherrschen und vertrieben ihre „Konkurrenten". Herr Girardi im Theater an der Wien, Herr Schweighofer im Karltheater, Herr Blasel in der Josefstadt, das war das Ergebnis des komödiantischen Größenwahns in der Mitte dieses Jahrzehnts. Alles ist in der letzten Zeit groß-

artiger geworden an unseren Vorstadtbühnen, die Dekorationen, die Kostüme, die Eintrittspreise und das Selbstbewußtsein der Einzelnen, nur die Zahl der Künstler hat sich vermindert und wir sehen heute nirgends mehr den Wettbewerb mehrerer erster Kräfte. Überall schwingt ein einziger Liebling die Zuchtrute, und die Clique und die Claque liegen anbetend vor dieser Größe im Staube. Man kann denn auch getrost den Satz niederschreiben: In der traurigsten Zeit des Wiener Theaterlebens spielten die Komiker die hervorragendste Rolle in demselben. Sie haben uns dahin gebracht, daß es in der Wiener „Vorstadt“ heute nur noch einen einzigen Schauspieler gibt. Das ist Herr Girardi. Wer den Mut hätte, zu beweisen, das sei nicht wahr, dem würden wir sehr dankbar sein. Er würde uns aber leider nur noch Herrn Blasel, den unwiderstehlichen, liebenswürdigen Spaßmacher nennen können, doch daß dieser ein Schauspieler ist, bestreiten wir. Wir wiederholen es also: Wien besitzt drei Vorstadtbühnen und einen einzigen Schauspieler! Und gar kein weibliches Talent im ganzen Bannkreise des Stephansdoms! Wahrlich, es ist weit gekommen mit dem Wiener Vorstadtbühnenwesen. Und in dieser kritischen Zeit ging Jauner daran, auch die Operettenkräfte ersten Ranges zu dezimieren. Gerade als es galt, diese Gattung mit allen Opfern, mit allem Glanz interessant zu machen, um sie dem Volkstheater gegenüber zu stellen, gerade jetzt drückte er sie in die Ecke. Der „Arme Jonathan“ ist ihm zum Trotz durch das zeitweilige Engagement einer ersten Sängerin gehoben worden, und das hat sich gelohnt. Als die Eröffnung des Deutschen Volkstheaters herannahte, warf Jauner sich auf Raimund und L'Arronge, als sie vollzogen war, auf Dumas. Daß dies gelang, kennzeichnet Jauner wieder, wie so viele seiner Unternehmungen, als einen befähigten, daß es überhaupt geschah, als einen innerlich haltlosen Mann.

Und nun wenden wir uns dem jüngsten Wiener Theater zu, dessen Aufrichtung schon im vorhinein so viele Verschie-

bungen veranlaßt hat. Als das Deutsche Volkstheater am 14. September 1889 eröffnet wurde, hatten sämtliche Wiener Privatbühnen neue Direktoren: Das Theater an der Wien Fräulein Alexandrine von Schönnerer, das Karltheater Herrn Blasel, das von diesem verlassene Josefstädter Theater Herrn Giesrau. Herr Blasel brach mit der dreißigjährigen Überlieferung des Karltheaters und er ermäßigte, wie schon gesagt, seine Preise. Fräulein von Schönnerer ließ Herrn Jauner mit der Überlieferung des Theaters an der Wien brechen, behielt aber ihre hohen Preise bei; nur Herr Giesrau vertraute auf den guten Stern seiner Josephstädter Bühne und nahm den Faden dort auf, wo Herr Blasel ihn abgerissen hatte.

VI.

Das „Deutsche Volkstheater".

Als das Wiener Theaterleben auf seiner tiefsten Stufe angelangt war, im Frühling 1887, kam ganz plötzlich die Wendung zum Besseren. Am 13. April des genannten Jahres trat eine Gruppe von Wiener Bürgern mit dem fertigen Entwurf eines „Deutschen Volkstheaters" in die Öffentlichkeit und es war ein ganz einziges Schauspiel, den Eindruck zu beobachten, den diese gar nicht so ungewöhnliche Thatsache allerorten machte. Das künstlerische und das wirtschaftliche Programm lagen, überzeugend entwickelt, in einer Denkschrift vor, und diese Schrift war schon mit dem Bild des Hauses geschmückt, dessen Plan die Architekten Fellner und Helmer ausgearbeitet hatten. Die Beschaffung der nötigen Bausumme war wie eine Kleinigkeit behandelt, sie sollte in Anteilsscheinen zu 500 Gulden aus dem Wiener Bürgertum aufgebracht werden. Nichts fehlte als der Bauplatz, doch auch der war gefunden und man forderte ihn vom Stadterweiterungsfond, vom Kaiser. Die Sache wurde, so lange sie nicht spruchreif gewesen, geheim gehalten, und die Überraschung war eine maßlose. Die Politik verstummte für einige Tage, die Wiener Blätter schrieben Leitaufsätze über das Ereignis, das auf eine Gesundung unserer trostlosen allgemeinen Verhältnisse hindeutete, und als die Männer des Volkstheaters zum Ministerpräsidenten, zum

Kaiser gingen, ihre Bitte vorzutragen, da hielt ganz Wien den Atem an, da begleiteten sie tausend gute Wünsche. So gewaltig war die Aufregung, als ob eine Staatsumwälzung geplant wäre. Und alles gelang. Der ausgewählte, auf den Gründen der Stadterweiterung, zwischen lebendigen Straßennetzen, welche in die Bezirke Mariahilf, Neubau und Josefstadt münden, gelegene Platz, wurde für die schöne Sache bewilligt. Die gesamte Öffentlichkeit, alle Faktoren bis hinauf zum Träger der Krone vereinigten sich in der Förderung eines Werkes, das vielversprechend und von edlen Grundsätzen getragen zu sein schien.

Die Männer des Deutschen Volkstheaters knüpften in ihrer Denkschrift an das demütigende Wort an, das so viel Glück gemacht hatte: Wien war eine Theaterstadt! Und sie entwickelten und bewiesen mit denselben Gründen, die in der letztgenannten Schrift ins Treffen geführt waren, die Notwendigkeit, die Lebensfähigkeit eines zweiten vornehmen Schauspielhauses neben dem Burgtheater, eines Theaters, das in die weite klaffende Lücke zu treten hätte, die zwischen der ersten deutschen Bühne und den Wiener Operettenbühnen gähnte. Und der Name Ludwig Anzengrubers, des großen Volksdichters, der in seiner eigenen Vaterstadt obdachlos geworden war, stand an der Spitze des gewählten Ausschusses, der, aus opferwilligen, wohlhabenden Männern mit einflußreichen Verbindungen zusammengesetzt, von vornherein die Gewähr des materiellen Gelingens bot. Das künstlerische Gelingen des Unternehmens schien durch die verständige, von jedem Überschwang freie Denkschrift ebenfalls gewährleistet, und die Regierung hatte, ehe die endgültige Entscheidung in der Platzfrage getroffen wurde, überdies Bürgschaften für die Durchführung des wahrhaft künstlerischen Programms gefordert und eine Bedingung gestellt, die im Grundbuch aufgenommen werden mußte: „Operetten und Schaustellungen andrer Art sind von der Bühne des Volkstheaters ausgeschlossen!" lautete diese Bedingung, an welche die Überlassung des Platzes geknüpft wurde,

deren Verletzung den Heimfall des letzteren an den Stadterweiterungsfond zur Folge haben würde. Das künstlerische Programm des Deutschen Volkstheaters las sich überaus bescheiden und doch enthielt es einen großen Gedanken, mit dessen Durchführung man es hundert Jahre nach Lessing wohl wagen konnte. Es sollten gepflegt werden: „Das deutsche Volksstück, das heitere deutsche Familiengemälde, das Lustspiel, der Schwank und die Posse." Hinter dieser Schlichtheit trat uns der großartige Gedanke eines rein deutschen Theaters, mit Ausschluß aller fremdländischen Stücke entgegen. Und auf dieses Programm hin wurde der Platz bewilligt, floß in wenigen Wochen die Bausumme zusammen.

Aber schon in der gründenden Versammlung des Volkstheater-Vereins war dieses Programm um seinen eigentümlichen Reiz gebracht. Der vorgelegte Entwurf der Satzungen enthielt in § 1 folgende Zweckbestimmung: „Das Deutsche Volkstheater stellt sich zur Aufgabe, das Volksstück, das Lustspiel, die Posse und den Schwank, endlich auch das Schauspiel und Trauerspiel zu pflegen." Das Wort deutsch war verschwunden und es waren zwei neue theatralische Gattungen hinzugekommen. Angenommen aber wurde dieser Paragraph schließlich in folgender Form: „Das deutsche Volkstheater stellt sich zur Aufgabe, das Trauerspiel, das Schauspiel und das Volksstück, dann das Lustspiel, den Schwank und die Posse zu pflegen." In diesen drei verschiedenen Fassungen des wichtigsten Satzes in den ganzen Statuten offenbaren sich uns die Geburtswehen des Unternehmens, und was schließlich herauskam, war kein deutsches Volkstheater mehr. Sprachliche Feinschmecker werden die letzte Fassung nicht ohne ein ironisches Lächeln lesen .... „und das Volksstück" ist ganz köstlich. Aber wir waren ja so bescheiden geworden in den Jahren des Niedergangs, und wir gaben uns auch mit dieser Grundformel zufrieden. Das Urprogramm zwar ist nicht ohne tieferen Sinn gewesen. Es war der Einsicht entsprungen, daß eine Begrenzung des Arbeitsfeldes für ein neues Wiener

Theater eine der wichtigsten Bedingungen sei, und es stützte sich in festem Vertrauen auf die deutsche Litteratur. Kein Wettbewerb mit dem Burgtheater! hieß es, denn damit hat das Stadttheater traurige Erfahrungen gemacht. Also Ausschließung des Trauer- und Schauspiels. Kein Wetterwerb mit den übrigen Wiener Bühnen! Also Ausschließung der fremdländischen Produktion und der Operette. Es blieb uns ja das ganze weite Feld des deutschen Geistes von Ferdinand Raimund bis zu Anzengruber, von Iffland bis zu L'Arronge, Moser und Schönthan, nicht zu gedenken der Jungen und Jüngsten, die danach lechzten, sich zu bethätigen, und der ganz neuen Männer, in denen der Gedanke des Deutschen Volkstheaters vielleicht erst noch fruchtbar geworden wäre. Aber das war nun begraben und der Schatten jenes Stadttheaters, das Karl v. Bukovics aus demjenigen Heinrich Laubes gemacht hatte, tauchte in der Ferne vor uns auf. Form und Gestalt gewannen solche Befürchtungen freilich noch nicht, denn man war noch immer berauscht von der Thatsache, daß wir ein neues Schauspielhaus erhalten sollten; auch durfte man die Entwickelung des jungen Unternehmens nicht gefährden durch vorzeitige Kritik. Und so wuchs dasselbe heran und schuf sich allmählich eine breite, mächtige Grundlage für sein Gedeihen. Der Gedanke, daß wir ein gesundes modernes Schauspielhaus mit volkstümlichen Stücken und volkstümlichen Sitzpreisen erhalten sollten, erfüllt vom Geiste deutscher Dichtung und Darstellungskunst, dieser Gedanke war nicht mehr aus der Welt zu schaffen, und er warb dem Unternehmen Freunde und Anhänger in allen Schichten der Wiener Bevölkerung. Das neue Theater wurde durch die allgemeine Stimme zur Reformbühne gestempelt, mehr weil eine solche notwendig als weil sie beabsichtigt war. Und dreifach war die Sendung dieser Bühne in Wien: Sie sollte unserem Theaterleben wieder einen höheren geistigen Gehalt zuführen durch regsames Schaffen, durch die Darstellung von wertvollen Stücken, die vom Burgtheater aus höfischen oder anderen

Rücksichten, von den Privatbühnen aus Unverstand nicht aufgeführt werden; sie sollte die weitesten Kreise des Publikums der Mittelstände dem Theater, das diese Kreise längst an die Volkssänger und die vornehmen Tingel-Tangels verloren, zurückerobern; und sie sollte durch ihre niedrigen Sitzpreise eine wirtschaftliche Umwälzung anbahnen in unseren allgemeinen Bühnenzuständen.

Für dieses wichtige Wiener Schauspielhaus wurde am 14. März 1888 der Grundstein in das Erdreich gesenkt und am 1. August 1889 stand es schlüsselrein da. Fünfzehn Jahre hatte man für den Prachtbau des neuen Burgtheaters gebraucht und als er fertig war, galt er als mißlungen, in sechzehn Monaten war das Deutsche Volkstheater gebaut, und das Lob seiner Zweckmäßigkeit und Annehmlichkeit ist noch heute nicht verstummt, wenn es auch in bezug auf den Bühnenraum etwas eingeschränkt werden mußte. Ungezählte Millionen hat der Bau des Burgtheaters verschlungen, der des Deutschen Volkstheaters kostete bloß 530000 Gulden. Doch sollte man diese beiden Häuser wohl nicht mit einander vergleichen, und es ist endlich wohl an der Zeit, die wirtschaftlichen Grundlagen des Volkstheaters zu erörtern.

Dieselben müssen als ganz vortrefflich bezeichnet werden. Unsere beiden zuletzt abgebrannten Bühnen, das Ringtheater und das Stadttheater, sind in der Zeit des sogenannten „volkswirtschaftlichen Aufschwungs" entstanden, sie waren Luxusbühnen ersten Ranges. Dieselben verschlangen ein riesiges Baukapital, und sie litten schwer unter der Last desselben. Die Erbauung und Einrichtung des Wiener Stadttheaters kostete 1300000 Gulden, das Ringtheater verschlang sogar die Summe von 1700000 Gulden; in unser „Deutsches Volkstheater" aber ist, wie gesagt, nur die Summe von 530000 Gulden verbaut worden. Das ist in Wien etwas ganz Ungewöhnliches. Und an der Zeichnung dieses kleinen Kapitals sind nahezu fünfhundert Wiener Bürgerfamilien beteiligt, die das Theater als ihr eigenes ansehen,

seine Freunde und der Stamm seiner Besucher sind. Einen Freisitz aber gibt es nicht als Abschlagszahlung auf die Bausumme, es gibt nur ein „Vorkaufsrecht" für die Gründer. So traurige Erscheinungen, wie beim Wiener Stadttheater, können also hier nicht eintreten. Die reichen Leute, welche ihre Gründerlogen und Gründersitze im Stadttheater besaßen, haben ihr Haus mehr geschädigt, als sie ahnten. Dreißig der reichsten Wiener Familien, die gesellschaftlich große Beziehungen haben, waren plötzlich zu Stammlogen, und fünfzig oder mehr zu Stammsitzen im Parkett eines ersten Wiener Theaters gelangt. Man verschenkte seine Logen oder Sitze, wenn man sie selbst nicht benutzte, an seine Verwandten, an seine Freunde, an seine Bekannten. Das Stadttheater war erbaut worden von jenem gesellschaftlichen Neu-Wien, das zum großen Teil durch die Börse reich geworden und noch immer mit ihr zusammenhing; die Verwandten und Bekannten, die Freunde dieser Kreise gehörten natürlich denselben Ständen an, also gerade jenem zahlungsfähigen Publikum, das heute unsere Theater füllt, auf welches dieselben fast ausschließlich angewiesen sind. Und dieses Publikum wurde im Stadttheater durch Freilogen und Freisitze zersetzt, es wurde an den unentgeltlichen Theaterbesuch gewöhnt! Heinrich Laube kämpfte zu spät gegen diesen Feind im Hause, gegen diese Verderbnis an, und er verblutete sich an ihr.

Das Jahres- und Tageserfordernis des Deutschen Volkstheaters wird in keinem Verhältnis stehen dürfen zum Erfordernis des abgebrannten Stadttheaters. Heinrich Laube mußte bis zu 1600 Gulden täglich einnehmen, wenn er leben wollte und er konnte 2400 Gulden als höchste Einnahmsziffer erreichen. Im Deutschen Volkstheater dürfte die höchste Ziffer einer überhaupt möglichen Tageseinnahme sich nicht über 2000 Gulden erheben.

Als am Deutschen Volkstheater noch gebaut wurde, spitzte sich die Frage des Wettbewerbes zwischen ihm und den andern

Wiener Privatbühnen dahin zu, ob unsere teuren Operettenbühnen neben einem billigen, guten Volkstheater von vornehmem Gepräge würden bestehen können. Als es fertig war, lautete die Formel bereits: ob das einfach geführte Volkstheater neben unseren, mit allen Mitteln der Sensation arbeitenden Vorstadtbühnen würde bestehen können. Und man mußte sich sagen: Solange diese Bühnen wie bisher Operettenbühnen bleiben solange sie dem Ausstattungsluxus huldigen, werden sie selbst und das Volkstheater nicht gefährdet sein. Darin wird sogar eine gewisse Berechtigung für höhere Eintrittspreise liegen. Sofern diese Bühnen aber das Programm des Volkstheaters jetzt zu ihrem eigenen machen sollten, falls sie mit diesem Theater in einen Wettbewerb in bezug auf einzelne Stücke und Schauspieler eintreten, dann gehen wir vielleicht schlimmen Tagen entgegen. Und in der That rüstete sich das Theater an der Wien für den Fall, daß die Operette versagen sollte, zu einem solchen Wettbewerb im großen Stil, und im Karltheater waren an Stelle der Operette plötzlich der Schwank und die Posse zur Herrschaft gelangt. Die Zukunft war also ungewiß.

Eine der wichtigsten Fragen bei der Aufrichtung eines neuen Schauspielhauses, das nach künstlerischen Grundsätzen geleitet werden soll, wird immer die sein, ob es ein Pachttheater werden soll oder nicht. Alle Wiener Luxusbühnen sind Pachttheater, nur das Stadttheater war keines. Und weil sich diese Form im letzteren Falle, und zwar aus tausend Gründen, die bei der Schaffung des Deutschen Volkstheaters nicht vorhanden waren, nicht bewährte, hatte man in Wien den Mut verloren zur Selbstverwaltung eines neuen Theaters. Es war von vornherein eine ausgemachte Sache, daß das Volkstheater zu verpachten sei, und es wurde ein Mann mit dem ersten Entwurf in Zusammenhang gebracht, der den Anregern eine jährliche Pachtsumme von 40 000 Gulden zusagte. Diese Summe war für Wiener Verhältnisse nicht gar so hoch gegriffen, als sie

aussieht, aber sie war jedenfalls zu hoch für eine Reformbühne mit volkstümlichen Sitzpreisen, die nicht dem Erfolg um jeden Preis nachjagen sollte. Und es war ein Unglück, daß von Anbeginn mit dieser Summe, mit dem Pächter, der sie zahlen wollte, fest gerechnet wurde. Dadurch hatte nicht einmal der Gedanke an Selbstverwaltung und Bestallung eines künsterischen Leiters Raum zur Entfaltung, und an die Schaffung eines Fonds für alle Fälle dachte man nicht. Die Erhöhung der aufzubringenden Summe um 100000 Gulden wäre ausreichend und die Beschaffung des Geldes ein Kinderspiel gewesen. Aber es geschah nicht, die Ausgabe von Anteilscheinen wurde geschlossen, als man die Bausumme erreicht hatte. Weiter ging die Fürsorge unserer begeisterten Volkstheaterfreunde nicht, sie erstreckte sich bloß auf die Herstellung des Hauses.

Und nun versagte der in Aussicht genommene Pächter. Er wollte, trotzdem er dies vermocht hätte, kein eigenes Geld an die Sache wagen, sondern sich einen schriftstellernden Geldmenschen beigesellen, neben dem er bloß der „artistische Leiter" gewesen wäre. Der Verein des Deutschen Volkstheaters wollte sich keinen Direktor anstellen, aber Herr Franz von Schönthan, der in Aussicht genommene „Pächter", wollte dieses Theater Herrn J. Schnitzer ausliefern und sich von ihm als Direktor bestallen lassen. Das wurde früh genug enthüllt und entschieden abgelehnt. Nun war die Katastrophe da und die Grundrechnung in ihrer ganzen Unhaltbarkeit enthüllt. Pächter waren gewiß zu finden, aber ob auch Pächter mit der Befähigung zum Direktor? Man baut eine deutsche Volksbühne, die von idealen Grundsätzen getragen sein soll, und man macht zur Bedingung, daß sein Direktor über ein Vermögen von etwa 100000 Gulden verfüge! Ein größerer Schwabenstreich wurde nie ersonnen. Man schloß von vornherein alle jene befähigten Schriftsteller und vornehmen Theatermänner von der Bewerbung um die Direktion des Deutschen Volkstheaters aus, die vielleicht zur

Leitung dieser Bühne berufen gewesen wären, die aber keine Kapitalisten sind und mit ausgeliehenem Gelde nicht wirtschaften mögen. Und man suchte jetzt von neuem nach einem ebenso idealen als befähigten und reichen Mann, der bereit war, 40000 Gulden Jahrespacht zu zahlen. Jene Freunde des Deutschen Volkstheaters, die sich bei all diesen Vorgängen noch die Unbefangenheit ihres Urteils gewahrt hatten, mußten sich sagen, daß das nicht gut enden könne, daß der Verein schließlich an einen Klügeren als Herrn von Schönthan geraten müsse. Und so ist es auch gekommen. Als Bewerber um das Deutsche Volkstheater trat ganz plötzlich der in Paris lebende Journalist Emerich von Bukovics auf, ein Mann, der gänzlich mittellos war und von dem jeder wußte, daß er nie ein brauchbares dramatisches Werk geschrieben, nie ein Stück inszenierte, niemals eine Rolle gespielt, niemals ein Theater verwaltete, der also nicht die geringste Bürgschaft dafür bot, daß er ein Deutsches Volkstheater leiten, daß er den künstlerischen Körper eines solchen Theaters aus dem Nichts erschaffen könne. Aber dieser Mann sah sich um Gönnerschaften in Wien um, er verpflichtete sich heimlich einen Geldmann und trat als der Mutigste in die Schranken. Der Regisseur Szavits in München, der Direktor Lesser von Pest und andere Theatermänner bezeichneten den Vertrag, der ihnen vom Volkstheater unterbreitet wurde, für unannehmbar, Herr von Bukovics aber unterzeichnete ihn leichten Herzens und er wurde Direktor des Deutschen Volkstheaters. Nichts sprach für ihn als seine Kourage und selbst aus dieser sprach nur die Waghalsigkeit seines ungenannten Hintermannes, eines Börsenspielers, denn er selbst hatte gar nichts einzusetzen, kein Geld und keinen Namen, er besaß weder das eine noch das andre — er war aus dem Nichts emporgekommen.

Der Name Bukovics ist jedem Wiener geläufig, denn Karl von Bukovics war einer der spaßigsten Komiker der Donaustadt und er hatte auch als Nachfolger Laubes in der Direktion des

Stadttheaters Glück. Eine neue Direktion Bukovics begegnete daher großen Sympathien in Wien und die Masse unterscheidet wohl noch heute gar nicht zwischen den Brüdern, von denen der Komiker seit zwei Jahren tot ist. Auch war ja die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß Herr Emerich sich schließlich als ein Direktionsgenie entpuppe. Man mußte also abwarten. Mit der Trauer darüber im Herzen, daß es den Wiener Bürgern, die das Volkstheater aufgerichtet hatten, an dem Mut gebrach, ihre That ganz zu thun, ließ sich ja noch immer der Wunsch, die Hoffnung vereinigen, daß das Werk gelingen möge. Und der Direktor hatte anderthalb Jahre Zeit für die große Arbeit, die zu vollführen war.

Das Haus erhob sich bald über das Erdreich und es machte einen freundlichen Eindruck. Es ist ein überaus gefälliger Renaissancebau, der sich praktisch schon in seinem Äußeren in drei Teile gliedert, in das Vorhallen- und Treppenhaus, den Mittelbau des Zuschauerraumes und das Bühnenhaus. Die Trennung des letzteren vom Zuschauerraum ist stark betont, und wenn der eiserne Vorhang gefallen ist, haben die Gefahren des Bühnenhauses keine Geltung mehr für den Zuschauerraum. In dem letzteren ist an brennbarem Stoff nur das Holz und der Samt der Sitzplätze vorhanden. Alles andere ist Stein und Eisen. Das Parkett hat nicht weniger als 17 Ausgänge, die durch den Umstand praktisch zur Geltung kommen, daß jeder einzelne zur Garderobe führt, welch' letztere in einem Halbbogen den Zuschauerraum umgibt. Die Galerien haben ihre eigenen, ins Freie führenden Treppen und auf jeder Seite des Hauses befindet sich überdies eine breite, terrassenartige Plattform, auf die das Publikum der Galerien auch während der Zwischenakte hinaustreten kann. Diese Plattformen haben sich bei dem Brande der Komischen Oper zu Paris außerordentlich bewährt. Überraschend wirkt es, daß Zuschauerraum und Bühne volles Tageslicht haben, so daß die Nachmittagsvorstellungen ohne künstliche Be-

leuchtung stattfinden können. Der Saal des Zuschauerraums, dessen Decke ungewöhnlich niedrig ist, denn das Haus hat nur zwei Stockwerke, faßt 2000 Personen.*) Er ist in heiterem, anmutigem Barockstil gehalten, und zwei große Deckengemälde von Eduard Veith gereichen ihm zur Zierde. Die Bilder sind allegorischer Art. Auf dem einen huldigen alle Stände der Vindobona; auf dem andern wird der Volksdichter Raimund gekrönt, und hinter ihm sieht man auch die Köpfe von Nestroy und Anzengruber. Dieses letztere Deckengemälde soll einen an der Front des Hauses begangenen Fehler wieder gut machen. Man stellte dort die Büsten von Lessing, Schiller und Grillparzer auf; das sind drei Tragiker, von denen nur einer Stücke volkstümlicher Art geschrieben hat. Werke von Lessing und Grillparzer werden wohl kaum jemals im Volkstheater dauernde Geltung erlangen, schon deshalb nicht, weil dies einen Wettbewerb mit dem Burgtheater bedeuten würde. Eine Nachahmung des letzteren war die Aufstellung dieser drei Dichterbildnisse, die auch auf dem Burgtheater stehen, und in noch höherem Grade ist der Giebelschmuck des Deutschen Volkstheaters eine solche Nachahmung. Den Giebel des Burgtheaters ziert ein Fries von Weyr, in welchem der Bacchuszug dargestellt erscheint. Als es galt, den Giebelschmuck für das Deutsche Volkstheater zu beschaffen, wurde ein Wettbewerb ausgeschrieben, und es lief unter vielen Schablonenarbeiten auch eine eigenartige, ganz merkwürdige ein. Ein ungenannter Bildhauer hatte ein deutsches „Fastnachtsspiel" als Fries behandelt, er machte die Hans Sachs-Bühne mit ihrem bürgerlichen Nürnberger Publikum vor uns lebendig. Das war ganz prächtig, ja überraschend glücklich gerade für ein deutsches Volkstheater gedacht. Da trat die feierliche „Jury" zusammen, Bildhauer, Professoren, Schriftsteller, an ihrer Spitze Hofrat

*) Das neue Burgtheater faßt 2100 Personen, die Hofoper 2352, das Karltheater 1824, das Theater an der Wien 1780, das Theater in der Josefstadt 1080 Personen.

Weilen. Und man schüttelte die Häupter, drehte sich wie das faustische Tier im Kreise und schnäuzte sich akademisch — und den Preis erhielt ein Relief: „Attische Dionysien". Der Gekrönte aber war ein Schüler Weyrs, der den Fries des Burgtheaters geschaffen, und seine Arbeit ist nichts als der Widerschein vom Geiste seines Meisters. Man hatte sich über den Giebelschmuck eines deutschen Volkstheaters zu entscheiden, und man war stumpf und taub gegenüber dem Gebotenen! Die bildnerische Darstellung des „Fastnachtsspiels" hat jetzt in einem kunstsinnigen Wiener Bürger einen Liebhaber gefunden. Sie schmückt die Wohnräume eines deutschen Wiener Hauses, anstatt den Giebel des Deutschen Volkstheaters von Wien.

Als die Eröffnung des Hauses näher rückte, gewann man allmählich ein Bild des inneren wirtschaftlichen Betriebes und der künstlerischen Verhältnisse, und dieses Bild war nicht ganz erfreulich. Die Preise der Plätze waren durchwegs höher angesetzt worden, als dies in der Denkschrift des Vereins versprochen wurde. Einen Gulden und achtzig Kreuzer sollte der teuerste Sitz des Hauses kosten. Man ging aber über zwei Gulden hinaus damit und setzte überdies eine Vorverkaufsgebühr von fünfzig Kreuzern dafür fest. Die wucherischen Garderobegelder unserer Luxusbühnen, (10 Kreuzer für das Stück, anstatt für die Person, wie in Deutschland) wurden beibehalten, ebenso der nicht zu rechtfertigende Preis (von zehn Kreuzern) des Theaterzettels, der nichts enthält als das Personenverzeichnis des Stückes. Diese und hundert andere kleine Züge, die einem Theater das wirtschaftliche Gepräge geben, ließen das Deutsche Volkstheater vom ersten Tage an als ein Geschäftstheater erscheinen, wie unsere anderen Bühnen es sind. Der Sitz vierter Ordnung kostet einen Gulden in diesem Hause und dazu kommt noch die Vorkaufsgebühr. Selbst für die volkstümlichen Sonntags-Nachmittagsvorstellungen gibt es da Sitze zu einem Gulden und fünfzig Kreuzer. Der frühere Begriff des Volkstheaters, das

dem Bänkelsängertum sein Publikum abwendig machen sollte, wurde angesichts solcher Einrichtungen immer schattenhafter und man mußte sich mit dem Gemeinplatz trösten lassen, daß Ideale eben nicht zu verwirklichen sind.

Doch weit wichtiger, als diese Erscheinungen, waren die bekannt gewordenen künstlerischen Thaten des Direktors. Er bekundete in der Anstellung von gänzlich unbekannten oder als talentlos bekannten Schauspielern, und in der Annahme von höchst zweifelhaften Stücken denselben Mut, den er mit der Unterzeichnung seines Vertrages bethätigte. Sein erstes Engagement, das er vollzog, von dem er den Zeitungen in bombastischem Reklamestil Mitteilung machte, war das einer in der Wiener Hofoper ganz unbrauchbaren Sängerin als „erste Soubrette“. Und er holte sich das ebenso talentlose Schwesterchen dieser Dame aus Kiel, um ihr das Fach der ersten Naiven anzuvertrauen; und er verschrieb sich zwei seiner Nichten von gleichen künstlerischen Qualitäten, und er ließ sich von seinem Hintermann noch das und jenes Frauenzimmerchen empfehlen. Bei der Hälfte aller Anstellungen, die er vollzog, ließen sich die gesellschaftlichen Beziehungen, die Einflüsse nachweisen, die dabei mitspielten. Die „Gönner“ des Direktors wollten nun all ihre Kinder und Vettern von ihm angestellt sehen, und er mußte gehorchen. So kam eine ungeheuerliche Summe von weiblicher Talentlosigkeit in das neue Theater, und zwar eine Talentlosigkeit, die nicht einmal die Entschuldigung der Schönheit für sich hatte. Schauspielerinnen gab es bloß zwei in demselben, als es eröffnet wurde. Mit den Herren war es ein wenig besser bestellt, aber auch hier machten sich empfindliche Mängel geltend, und ein Prinzip, das heute von allen ernsthaften Theatern verworfen wird, „der als Gast mitwirkende erste Schauspieler“, war in diesem Theater vom Eröffnungstage an herrschend. Damit war eines der Grundgesetze für die Schaffung eines künstlerischen Ganzen verletzt, damit war die Unfähigkeit, einen Körper zu schaffen, der

sich künstlerisch selbst zu erhalten vermag, einbekannt. Man stellt nicht einen Gast, der nach drei Monaten von dannen zieht, in die Mitte eines gänzlich unerprobten Künstlerkreises und weist ihm wichtige Rollen zu. Dadurch richtet man seine Stücke zu Grunde und seine Schauspieler, die dann als Lichter zweiten Ranges die vom Gast geschaffenen Rollen nachspielen sollen. Und so wie mit der Anstellung der Künstler, genau so sah es mit der Annahme der Stücke und der Begründung des Spielplans aus.

Das Theater wurde am 14. September 1889 unter ungeheurem Zulauf des Publikums mit dem letzten Werke Ludwig Anzengrubers, dem Volksschauspiel: „Der Fleck auf der Ehr'" eröffnet und die Vorstellung wäre fast eine gute zu nennen gewesen. Die Herren Tyrolt (der Gast) und Martinelli hatten die wichtigsten männlichen Rollen inne und die Episodenspieler waren vom Regisseur (Martinelli) gut gedrillt worden, aber die vom Direktor erfundene Soubrette schädigte als Trägerin des Stückes gleich die erste Aufführung empfindlich. Nach derselben fand ein Festmahl statt, bei welchem der Hintermann des Direktors, dessen Vorhandensein bis dahin niemand bemerken wollte, in den Vordergrund trat. Herr David Geiringer saß nämlich am Tisch des Vereinsausschusses und wir sahen Eingeweihte herbeistürzen, um ihre Champagnerkelche mit ihm auf das Gedeihen seines Geschäftes zu leeren. Seines Geschäftes! Mehr wollte ja Herr Schnitzer auch nicht, und er hatte einen erfahrenen Theatermenschen wie Herrn Schönthan zur Seite. Und wir hatten damals gegen jenes „Geschäft" geeifert, es zu Fall gebracht. Wie thöricht erschien jetzt jene That! Wir befanden uns im „Etablissement Ronacher", die Tafel des Ausschusses stand auf derselben Stelle, auf welcher die Bühne des Laubeschen Stadttheaters sich einst erhob, und all die jahrelange Begeisterung von Hunderten für ein Deutsches Volkstheater gipfelte in einem guten Geschäft des Herrn Geiringer.

Und der Strohmann, der auf dem Direktionsstuhl sitzt, erhob sich und erklärte, daß er mit dem Programm des Deutschen Volkstheaters stehe und falle. Wahrhaftig, die Satire war gelungen.

Auf das Stück Anzengrubers folgte: „Maria und Magdalena" von Paul Lindau, die „berühmte Frau" von Schönthan die „Rantzau", von Erckmann-Chatrian, „Der Müller und sein Kind", „Der Hypochonder", ein unglücklicher Einakter-Abend und aus dem Manuskript heraus als Wiener Neuheit die Posse „Der Strohmann" von Osten und Davis. Nach unsäglichen Schmerzen kommt endlich am Ablauf des zweiten Spielmonats eine unzulängliche „Wilhelm Tell"-Vorstellung heraus und „der Pfarrer von Kirchfeld". Nach fünf Monaten erst ist die zweite Klassiker-Aufführung („Räuber") möglich. Daneben ist Schönthan ein zweites Mal zum Wort gelangt, Blumenthals „Schwarzer Schleier", das „Sensationsstück" die „Hochzeit von Valeni" und manches andere, ganz nichtssagende Werk aufgeführt worden. Nur die Aufführung noch zwei weiterer Stücke von Anzengruber: „Heimg'funden" und „Die Kreuzelschreiber" heben sich als künstlerische Leistungen über diese Niederungen empor, aber diese Stücke gehen sämtlich rasch wieder unter, weil die weibliche Hauptrolle in unfähigen Händen liegt und das Deutsche Volkstheater nicht die Kunst, sondern die vollen Häuser zu pflegen hat, weil es nicht das Publikum zu sich heranzieht, sondern seinen Launen nachläuft. Lobenswert bleibt dabei auch der Versuch, Lindners „Bluthochzeit" wieder zu beleben. Doch die Vorstellung verschwand bald wieder.

Wir haben es bisher in dieser Schrift absichtlich vermieden, in breite ästhetische Erörterungen einzutreten, und wir müssen auch dem Deutschen Volkstheater gegenüber daran festhalten. Es kann an dieser Stelle nicht unsere Aufgabe sein, auf den Wert einzelner Darbietungen einzugehen; hier kann nur das Gesamtbild in großen Zügen entworfen werden, und was im

Einzelnen vielleicht glücklich erscheinen mag und Lob verdient, das verschwindet in den tiefen Schatten des Gesamtbildes.

Die fehlerhafte, gänzlich unzulängliche Führung des Deutschen Volkstheaters, das sich seit sechs Monaten der wärmsten Teilnahme des Wiener Publikums erfreut und eine „Goldgrube" für Herrn Geiringer geworden ist, läßt sich nach allen Richtungen erweisen. Der Personalstand ist noch heute eines Wiener Theaters unwürdig. Es fehlt ein erster Liebhaber, ein Heldenvater, eine Heroine, eine Naive, eine Soubrette. Die Salondame ist ein unbekanntes Wesen an dieser Bühne, das Fach eines zweiten Liebhabers liegt in den Händen eines Chargenspielers. Ein Regisseur oder Dramaturg ist nicht vorhanden. Mit Ausnahme des Herrn Martinelli, der die Regie des Volksstückes führt, ist niemand da, der Autorität genießt, denn der Direktor wurzelt nicht im lebendigen Werdegang der Proben, er ist an keiner Arbeit hinter den Kulissen ernsthaft beteiligt. Davon versteht er nichts. Er lenkt das Theater aber auch nicht vom Schreibtisch, denn bis heute ist auch nicht das leiseste Fünkchen einer Gedankenarbeit in den gesamten Leistungen dieses Theaters zu spüren. In der goldenen Zeit der ersten Monate, die nie wiederkehren im Dasein einer Bühne, wäre es leicht gewesen, diesem Theater ein edles Gepräge zu geben, welches sich als Überlieferung in demselben fortgeerbt hätte. Schon jetzt ist es dazu vielleicht zu spät. Das Publikum des Deutschen Volkstheaters, das in den ersten Wochen leicht zu lenken gewesen wäre, ist heute bereits verdorben durch Sensationen und Banalitäten, und für die Nachmittagsvorstellungen namentlich ist das Erdreich durch Mißwirtschaft völlig verwüstet. „Maria und Magdalena", „Die berühmte Frau" „Der Hypochonder" und „Der Strohmann" haben diese wichtigen Vorstellungen eingeleitet und diese Stücke wurden am Nachmittag überdies in Besetzungen dritten Ranges aufgeführt, ohne daß man das Publikum vorher davon verständigte. Leute, die in eine Vorstellung des „Strohmann" nur gingen, um Herrn Tyrolt

in der Titelrolle zu sehen, wurden mit einem ganz unfähigen kleinen Schauspieler belästigt und auch Nebenrollen waren in noch unfähigere Hände geraten. Durch einen solchen Anfang wurden die Nachmittagsvorstellungen tief geschädigt, die edle Überlieferung derselben aus dem Stadttheater Laubes war preisgegeben, dem Beginn des Unternehmens der Stempel des Banalen, der künstlerischen Nichtachtung gegen das empfänglichste Wiener Publikum aufgeprägt. Jetzt erst, nach heftigen Einwendungen der Kritik, ist man dahin gelangt, die einzige Klassikervorstellung, die da ist („Die Räuber"), manchmal für den Nachmittag anzusetzen. Das ist aber ganz ungenügend, und bitter sind die Beschwerden, die uns aus akademischen Kreisen über die Unzulänglichkeit des Volkstheaters bekannt geworden sind. Die studentische Jugend empfängt in jeder österreichischen Provinzstadt mehr Anregung durch das Theater als in Wien. Das Burgtheater ist dem Studenten verschlossen durch die Höhe seiner Preise, denn ein Entgegenkommen, wie es die Berliner Hofbühne gegenüber der Universität bekundet, gibt es in Wien nicht; es war also eine der Aufgaben des Deutschen Volkstheaters, auch für die akademische Jugend etwas zu thun. All' unsre Hochschulen und Gymnasien wären zu begeistern gewesen durch die Ankündigung: das Deutsche Volkstheater wird in seinen 52 Nachmittagsvorstellungen ausschließlich die Klassiker pflegen. Anstatt dessen: Lindau, Schönthan, Moser. So trat der Hundetrab der Alltäglichkeit an Stelle eines litterarischen Grundsatzes.

Das deutsche Volkstheater hat es nach anderthalbjähriger künstlerischer Vorbereitung in dem ersten Halbjahr seiner Thätigkeit bloß auf dreiundzwanzig verschiedene Vorstellungen gebracht. Das Stadttheater Laubes, mit dem diese Bühne sich so gerne verglichen sieht, brachte in demselben Zeitraum die folgenden neuen Werke: „Demetrius", „Die böse Stiefmutter", „Das Stiftungsfest", „Ein Bruderzwist im Hause Habsburg", „Diplomatische Fäden", „Konrad Vorlauf", „Spielt nicht

mit dem Feuer“, „In der Sommerfrische“, „Maria und Magdalena“, „Die Gräfin von Sommerive“, „Graf Hammerstein“, „Der Diplomat der alten Schule“, „Aus Freundschaft“, „Täuschung auf Täuschung“, „Gut gibt Mut“, „Ein Autographensammler“, „Splitter und Balken“, „Elzevir“, „In diplomatischer Sendung“, „Er muß aufs Land“, „Das Waldfräulein“, ‚Die Bluthochzeit“, „Mann und Frau“ (nach „Diane de Lys“, von Dumas) „Cousin Jacques“ und eine ganze Reihe andrer leichter Lustspiele. Daneben wurden mit folgenden älteren Werken die Grundlagen zu einem Spielplan gelegt: „Hamlet“, „Faust“, „Die Karlsschüler“, „Ein Glas Wasser“, „König Lear“, „des Meeres und der Liebe Wellen“, „Maria Stuart“, „Wilhelm Tell“, „Uriel Acosta, „Romeo und Julia“ und „Der Kaufmann von Venedig.“ Wer die Thätigkeit des Volkstheaters, das nichts als eine „Reaktivierung des Stadttheaters“ sein will, und in dessen Satzungen „Trauer- und Schauspiel“ die erste Stelle einnehmen, mit diesen Leistungen vergleicht, der muß erschrecken. Mehr als dreißig Aufführungen der „Hochzeit von Valeni“, dreiundzwanzig Aufführungeen der „Berühmten Frau“ und ebenso viele vom „Letzten Wort“ Schönthans bezeichnen hier die Lage. Die Direktion beruft sich auf diese Ergebnisse wie auf einen stolzen Ruhmestitel; wir aber halten diese achtzig Tage, die an drei nichtige Stücke verloren wurden, für einen Schandfleck des Deutschen Volkstheaters. Diese achtzig Tage stellen fast die Hälfte der abgelaufenen sechsmonatlichen Spielzeit dar! Achtzig Tage für Schönthan und Ganghofer-Brociner, hundert für die gesamte übrige Literatur, wer lacht da? Zu solchen Ergebnissen konnte nur ein Pacht-, ein Geschäftstheater alltäglicher Art gelangen, ein Theater, das von den Männern, die es der Kunst gebaut, die es zur Erhebung des Volkes errichtet, verlassen wurde, als seine nackten Mauern fertig dastanden.

Wohin das Volkstheater steuert, wissen wir nicht. Die Anzeichen einer Besserung der Verhältnisse sind vorhanden, aber

die einer Verschlimmerung nicht minder. In Fräulein Sandrock wuchs eine durch Jauner entdeckte gute Darstellerin, mit der man das Schauspiel „Eva" von Voß aufführen konnte, hinzu, und die unfähigen Lieblinge des Direktors sollen entlassen werden. Auch soll aus dem Gast vom nächsten Herbste ab ein ständiges Mitglied werden. Eine Naive ist in Aussicht. Aber von allem, was sonst fehlt, verlautet nichts. Und wenn Herr Dr. Tyrolt scheidet, kommt wieder ein anderer, der nicht zum Hause gehört, um als Gast für längere Zeit die erste Rolle zu spielen, Herr Mitterwurzer. Die Künstler, die hier in Frage kommen, sind uns lieb und wert; das Prinzip, dem sie dienen, ist uns verhaßt, wir halten es namentlich an einer so jungen Bühne für verwerflich. An diesem Prinzip kann heute selbst Anzengruber im Volkstheater als gescheitert gelten. Herr Martinelli wurde als erster Charakterspieler, namentlich für Anzengruber-Rollen engagiert. Dann gewann man Herrn Tyrolt als Gast und sicherte ihm vertragsmäßig all jene Rollen zu, in denen die Lebenskraft Martinellis wurzelt. Durch heftigen Protest der Kritik gegen dieses Verfahren und durch die persönliche Vermittelung des Dichters kam ein Vergleich zustande — die beiden Künstler sollten „alternieren", sie sollten abwechselnd dieselben Rollen spielen. Doch ein einziger Versuch hat auch dieses Übereinkommen zu Fall gebracht. Die Kritik wog ihre Worte gewissenhaft ab für beide Leistungen, sie suchte der Persönlichkeit jedes Einzelnen gerecht zu werden und sie vermied es, den Sieg des einen über den anderen zu verkünden. Das aber, nur das, schien der eine erwartet zu haben, und da diese Genugthuung ihm versagt blieb — kommt von den bereits angekündigten Stücken Anzengrubers keines mehr und auch an den schon aufgeführten Werken wird im Spielplan nicht fest gehalten. Das Interesse des Gastes für Anzengruber ist erloschen und damit ist er vorläufig aufgegeben. Er mag sich zu Raimund und Nestroy gesellen, die mit ihm auf dem Deckengemälde verewigt sind, ohne zum

Worte zu kommen, oder zu Lessing, Schiller und Grillparzer, welche die Front des Hauses schmücken, auf dessen Bühne kein Hauch ihres Geistes zu verspüren ist. Daß eine neue Anzengruber-Vorstellung zustande kommt, während diese Zeilen gedruckt werden, ändert nichts an der Sache, denn diese Vorstellung ist nur auf Wunsch des Denkmalkomitees für den Dichter bewilligt worden. Vorläufig ist Anzengruber durch das Gastprinzip und eine unmögliche Soubrette ruiniert; auch „ziehen" seine schon gespielten Stücke weniger als diejenigen Schönthans und anderer Macher, und das „Ziehen" muß für ein Pacht- und Geschäftstheater die Hauptsache sein. Vom 30. Januar d. J. bis zum 10. März gab es einen Anzengruber-Abend im Volkstheater, trotzdem vier Stücke im Spielplan stehen könnten. Daß man einer solchen Erscheinung gegenüber nicht von einer Anzengruber-Pflege sprechen kann, ist klar. Seine Stücke aufführen und in wenigen Vorstellungen tothetzen, heißt nicht, sie pflegen. Anzengruber gehört zu jenen Dichtern. die man auf dem Spielplan erhalten muß, solange ihre Werke die Tageskosten einbringen.

Das Deutsche Volkstheater ist heute eines der bestbesuchten Theater Wiens, weil es eine Notwendigkeit war und eine solche bleiben wird; aber die Kunstfreunde, nicht zu reden von jenen Idealisten, welche die Schaubühne als eine moralische Anstalt ansehen, sind schwer enttäuscht von demselben. Und der Vereinsausschuß muß heute bereits einsehen, was er gethan hat. Das erste Halbjahr des ersten Spieljahrs hat Summen eingebracht, die für die dauernde Sicherstellung des Volkstheaters genügt hätten. Sie sind dem Unternehmen als solchem verloren und dasselbe wird nach Ablauf der sechs Pachtjahre der Firma Bukovics-Geiringer, die wir nur als eine Episode ansehen können, von vorne beginnen müssen, sofern das Deutsche Volkstheater jemals das werden will, als was es gedacht war.

Die Wirkungen der Errichtung des Deutschen Volkstheaters auf die übrigen Wiener Bühnen sind bereits im vorigen Ab-



schnitt dieses Buches berührt worden. Sie erweisen sich zum Teil als Vorteile, zum Teil als Nachteile. Die Vorteile gipfeln darin, daß im allgemeinen ein frischerer Zug in unserem Theaterleben bemerkbar ist, daß sich wieder einmal ein Eifer in der Erwerbung von neuen Stücken kundgibt, den wir lange vermißt haben. In Berlin gefiel das Schauspiel „Ehre“ und sofort waren drei Wiener Bühnen bemüht, das Stück zu erlangen. Kurz darauf gefiel dort das Schauspiel „Das Bild des Signorelli“ und das Burgtheater erwarb es augenblicklich. Das wäre in den letzten Jahren sicherlich nicht geschehen, man bekümmerte sich in Wien nicht einmal um die Erfolge der Wildenbruch, Voß, Lindau, Blumenthal und Lubliner, viel weniger um diejenigen ganz unbekannter Männer. Das wird jetzt anders werden und wir kommen dadurch wieder in eine innigere Fühlung mit der zeitgenössischen deutschen Litteratur. Daß gerade das Deutsche Volkstheater in dem Wettbewerb um die „Ehre“ und das andere Schauspiel durchfiel, ist gleichgültig. Bedenklich ist es aber, daß das Theater an der Wien sich durch diese neue Bühne aus ihrem Geleise bringen ließ. Als das Volkstheater im Anzug war, warf dieses Theater sich wie schon früher ausgeführt wurde, auf Raimund und L'Arronge, es führte Dumas' „Fall Clemenceau“ auf und erwarb rasch das Schauspiel „Ehre“. Der Erfolg der Millöckerschen Operette „Der arme Jonathan“ hat nur für diesen Winter den weiteren, vielleicht verderblichen Wettbewerb verhindert; er wird im Herbst frisch einsetzen. Das Karltheater, das mit dem Josefstädter Programm des Herrn Blasel schon heute vollkommen fertig ist, gedenkt vom Herbst ab das französische Lustspiel und den Schwank und das bessere Volksstück zu pflegen und man spricht sogar von einer Kompanie Jauner-Blasel. Also eine zweite Konkurrenzbühne! Ganz köstlich läßt sich die vorösterliche Zeit dieses Spieljahres an. Die Operette ist aus Wien völlig verschwunden und neben dem Deutschen Volkstheater gastieren jetzt die „Münchner“ mit ihren

Bauernstücken für einen Monat im Theater an der Wien und Herr Schweighofer als „Nullerl" im Karltheater. Der letztere bringt uns auch das Wiener Volksstück: „Einer vom alten Schlag", das vor vier Jahren zuerst in Berlin aufgeführt werden mußte, weil es in Wien nur Operettenbühnen gab, und dasselbe kommt jetzt auf einer Wiener Operettenbühne zur Geltung — weil wir das Deutsche Volkstheater besitzen.

Damit sind wir am Ende unserer Ausführungen angelangt, und es ist nicht unsere Schuld, wenn dasselbe dem Anfang gleicht. Es fehlt uns an einem erhebenden Abschiedswort für den Leser, denn es fehlt uns der Glaube an die Gesundung unseres Bühnenlebens. Das Burgtheater steht vor dem büreaukratischen Abenteuer einer Direktion Burckhard, das Deutsche Volkstheater ist eine Erwerbsquelle ohne künstlerische Grundsätze geworden, das Theater an der Wien und das Karltheater haben ihr verlorenes Gleichgewicht erst wieder zu finden. Wie ein Fluch lastet auf unserem Theaterleben der Mangel an historischem Sinn, die Nichtachtung der Überlieferung, und es war eine der vornehmsten Aufgaben dieser Schrift, den historischen Sinn im Wiener Kunstleben zur Geltung zu bringen, den Wert der Überlieferung darzulegen. Unsere Urteile über Erscheinungen der Gegenwart sind nichtig, wenn sie nicht auf der Kenntnis der Vergangenheit fußen.

Der Beruf zur Kritik ist ebenso selten wie der zur Kunst, und so entgegengesetzt diese beiden Richtungen geistiger Bethätigung auch scheinen mögen, eines muß ihnen gemeinsam sein: die Liebe zur Kunst und das Streben nach Wahrheit. Wer davon erfüllt ist, der mag seines Amtes walten; er wird sich allen Anfeindungen gegenüber auf das Bewußtsein stützen können, eine sittliche Aufgabe erfüllt zu haben.

Von **Adam Müller-Guttenbrunn**, dem Verfasser des vorliegenden Buches, sind bisher im Buchhandel erschienen:

Gräfin Judith.

Drama in 4 Aufzügen.

Im Banne der Pflicht.

Schauspiel in 5 Aufzügen.

Des Hauses Fourchambault Ende.

Schauspiel in 5 Aufzügen.

Irma.

Schauspiel in 4 Aufzügen.

Frau Dornröschen.

Roman. 2. Auflage.

Wien war eine Theaterstadt.

4. Auflage.

Die Lektüre des Volkes.

4. Auflage.

Die Lektüre des Volkes.

Volksausgabe, 8. Auflage.

Gescheiterte Liebe.

Ein Novellenbuch.



Spamersche Buchdruckerei in Leipzig.



